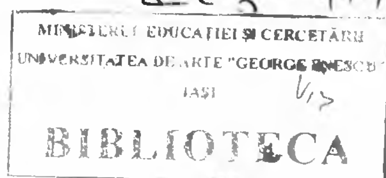
ION ZAMFIRESCU

ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI
volumul IV





Coperta: *Mihaela Chiriță;* Grafica: *Eugène Delacroix*
Redactor: ***Sorin Singer***

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
ZAMFIRESCU, ION
Istoria universală a teatrului / Ion Zamfirescu.
– Craiova: Aius, 2004, vol. 4, (Aius PrintEd)
416 p.; 24 cm. - (Thalia)
ISBN 973-9490-59-X; 973-700-015-3;
82.09-3

Adresa editurii: 200539 Craiova, str. Gen. Dragalina, nr. 102
tel./fax.: 0251-596136; e-mail: editura@aius.ro, web: www.aius.ro

Lucrare apărută cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor,
al Fundației culturale „W. Shakespeare" şi al SIF Oltenia

ISBN 973-9490-59-X
ISBN 973-700-015-3

ION ZAMFIRESCU

ISTORIA UNIVERSALA A TEATRULUI

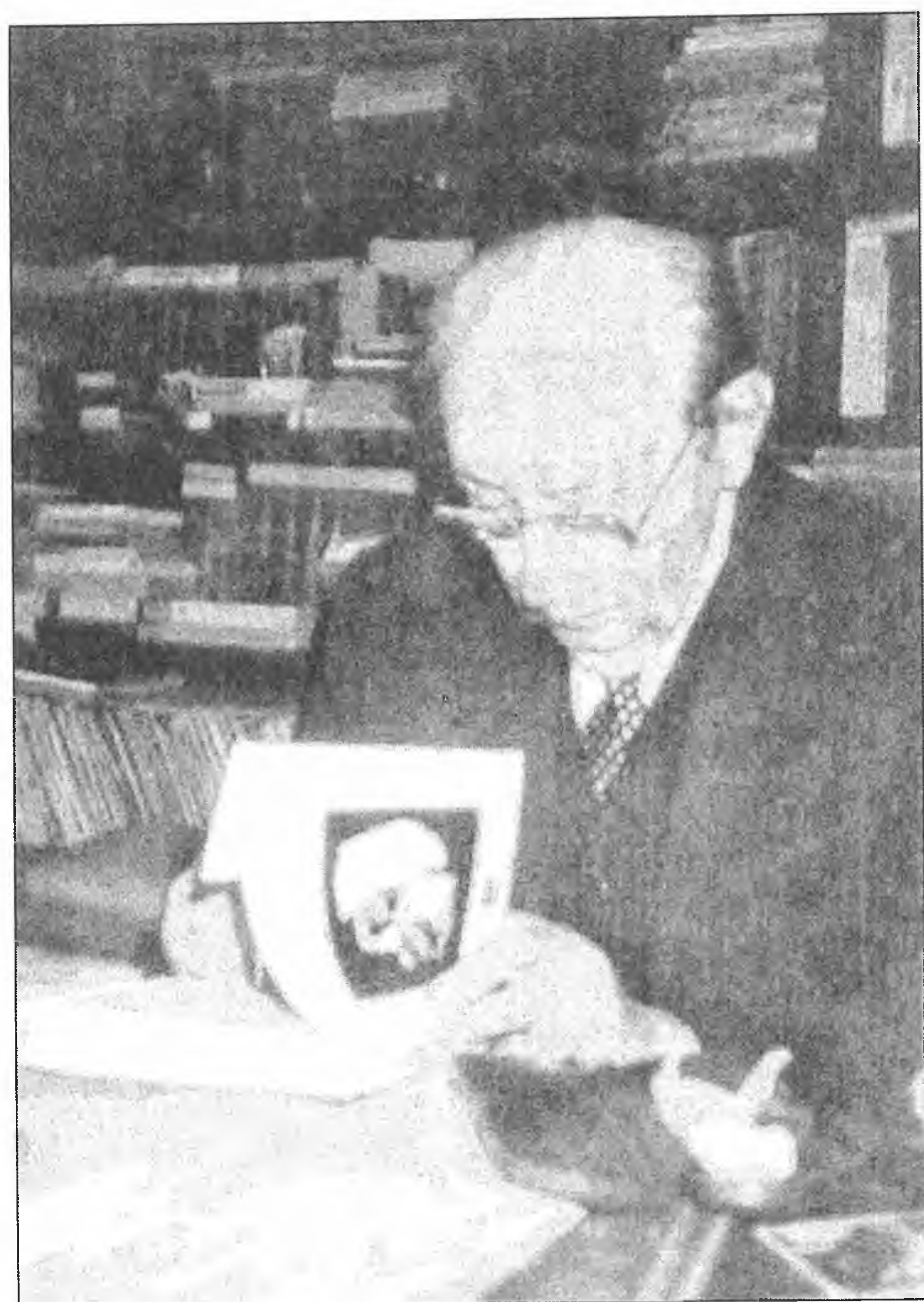
VOLUMUL IV

TEATRUL EUROPEAN ÎN SECOLUL LUMINILOR, TEATRUL ROMANTIC EUROPEAN, TEATRUL REALIST, TEATRUL CONTEMPORAN, TEATRUL ROMÂNESC

EDIȚIE ÎNGRIJITĂ DE
RODICA ȘI ALEXANDRU FIRESCU

ADDENDA: ION TOBOȘARU





Fundaţia „William Shakespeare“ din Craiova este cunoscută publicului larg îndeobşte prin faptul că organizează „Craiova Shakespeare Festival“, o manifestare teatrală cu caracter internaţional, care îşi propune să reunească unele din cele mai bune spectacole de teatru create în România şi în întreaga lume.

În realitate însă, Fundaţia este şi un editor sui generis de carte despre operele lui Shakespeare, în principal, dar şi de exegeză teatrală, în general.

În acest sens, Fundaţia „William Shakespeare“ şi Editura „Aius“ şi-au asumat onoranta misiune a reeditării tratatului „Istoria universală a teatrului“, operă fundamentală a Prof.univ.dr.doc. Ion Zamfirescu, strălucit cărturar, fiu al Craiovei.

În urmă cu câţiva ani, i-am făcut cunoscută Profesorului intenţia noastră. Domnia sa s/a arătat neîncrezător în posibilitatea finalizării acestui demers, datorită, înainte de toate, costurilor ridicate pe care le presupunea, apoi convingerii sale că îi va fi aproape imposibil să continuie redactarea tratatului, aducându-l la zi, din cauza vârstei înaintate.

Editura de stat pentru literatură şi artă şi Editura pentru literatură universală publicaseră între 1958 şi 1968 primele trei volume, iar „Teatrul european în secolul luminilor“ şi „Teatrul romantic european“ apăruseră în anii 1981, respectiv 1984, la Editura „Eminescu“, în volume separate.

I-am sugerat Profesorului Ion Zamfirescu să publicăm, în afara celor trei volume, şi un al patrulea, care să cuprindă teatrul iluminist şi teatrul romantic din studiile de la Editura „Eminescu“, iar din sinteza „Panorama dramaturgiei universale“, ediţia a doua, apărută la Editura „Aius“ în 1999, să preluăm capitolele „Teatrul realist“, „Teatrul contemporan“ şi „Teatrul românesc“, obţinând acordul Domniei Sale în acest sens.

Dacă ne-am bucurat că am putut pune pe masa Profesorului primul volum, cu puţine zile înaintea trecerii sale în nefiinţă, ne bucurăm acum că tipărirea tratatului a fost finalizată, fie şi sub această formă sumară pentru ultimele capitole, apariţia acestui al patrulea tom fiind pentru noi extrem de importantă.

Trebuie subliniat încă o dată faptul că, deşi între timp au apărut alte lucrări similare în peisajul cercetării teatrale româneşti, e drept de dimensiuni mai reduse, această „Istorie...“ elaborată de Profesorul Ion Zamfirescu rămâne un instrument de informare deosebit de util oricărui cercetător aplecat asupra fenomenului teatral universal întins pe o perioadă de peste două milenii şi jumătate.

Cartea oferă nu numai informaţie istorică, dar şi o viziune „senină“, subtil academică, ferită de „parti-pris-uri“ socio-politice sau de „-isme“ care s-au dovedit trecătoare.

Gândul nostru de recunoştinţă se îndreaptă, firesc, spre cei care au făcut posibilă apariţia monumentalei lucrări, Ministerul Culturii şi Cultelor şi Societatea de Investiţii Financiare „Oltenia“, care au subvenţionat şi sponsorizat această apariţie.

Mulţumim, de asemenea, intelectualilor craioveni Rodica şi Alexandru Firescu, apropiaţi ai Profesorului Zamfirescu, cei care au îngrijit, la propunerea şi rugămintea acestuia, ediţia actuală a tratatului „Istoria universală a teatrului“.

Emil Boroghină
Preşedintele Fundaţiei „William Shakespeare“

CAPITOLUL I

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA SECOLULUI AL XVIII-LEA

1. Preliminarii

Secolul al XVIII-lea este plin de istorie şi de cultură. Manifestările lui îmbrăţişează numeroase planuri de gândire, sensibilitate, acţiune şi construcţie omenească. A ilustrat, deopotrivă, atât atitudini şi mişcări menite să aducă în lumină drepturi, iniţiative şi cuceriri ale individualităţii umane, cât şi instituiri de seamă decurgând din natura, destinaţia şi prerogativele societăţii ca atare. Poate că nu există trăsătură specifică ori trăsătură constitutivă a spiritului european pe care, într-un grad sau altul, cu finalităţi mai apropiate ori mai îndepărtate, acest secol să nu o fi solicitat, descoperindu-i valenţe noi şi punând-o în stare de vibraţie. O epocă – putem spune – cu mari şi elocvente convergenţe; nu mai puţin, şi cu tot atâtea confruntări de contrarii. Acestea din urmă, nu ca factori putând să împingă lucrurile în conflicte distrugătoare, ci în primul rând pentru a le incita la progres şi reforme.

În cuprinsul acestui secol, viaţa teatrului european a continuat să fie vie, inventivă, înscriindu-se cu intuiţie justă în datele şi procesele epocii. Avem astfel în faţa noastră un tablou vast. Pe de o parte, vor fi în joc diferite prelungiri şi forme de supravieţuire din teatrul anterior, fie în nota lor tradiţională, fie într-un amestec eclectic de renascentism, clasicism şi baroc; pe de altă parte, asistăm la procese de înnoire, la fenomene de cotitură, la prospecţiuni şi scrutări curajoase, multe din acestea cu largi proiectări în viitor, câteodată chiar cu prefigurări de tip revoluţionar. Într-un fel, deci, s-ar părea că avem de-a face cu două categorii de situaţii opuse, înfruntându-se în chip antagonist; într-alt fel, vom putea că constatăm că toate aceste fapte au intrat în comunicare unele cu celelalte, împrumutându-şi reciproc substanţe şi integrându-se cu putere în sintezele vremii.

Să nu spunem că tot ce s-a petrecut în teatrul european din secolul al XVIII-lea a fost fericit! Ar fi să alunecăm într-o simplificare a judecăţii, pe cât de arbitrară tot pe atât de periculoasă. Adevărul în această materie este mai complex, mai încărcat de înţelesuri. Realizările de care va trebui să ţinem seama nu au apărut dintr-o dată; până a se constitui efectiv, în forme meritând să fie omologate de către istoria creaţiei dramatice, au avut de navigat prin nesfârşite manifestări epigonice, prin mulţimi întregi de eşecuri, prin experienţe care s-au oprit la sferturi sau jumătăţi de drum, prin repertorii înrădăcinate de fapt în

deprinderile, recuzita şi rutina scenei de teatru. Mai precis: mutaţiile importante din teatrul vremii nu s-au definit de la început, prin acte spontane ori situaţii ţinând de simple întâmplări, ci prin agregări treptate şi profunde, în strânsă corespondenţă cu evenimentele politico-sociale şi cu frământările spirituale din epocă.

E necesar, de aceea, ca înainte de a intra în dezvoltări privind materia noastră propriu-zisă să avem în minte profilul acestei epoci. Datele, aspectele şi implicaţiile putând să încapă în acel profil sunt vaste. Nu este cazul, şi nici nu ar fi locul aici, să le amintim pe toate; ne vom referi, bineînţeles, la acelea care într-o măsură sau alta, direct sau indirect, au putut sau au trebuit să intre în procesualitatea fenomenului de teatru.

2. Pe plan ideatic

Secolul al XVIII-lea a fost prin excelenţă un secol al ideilor. Gândirea filozofică se află acum la ordinea zilei. O simţim prezentă peste tot, mereu, cu stăruiri şi pătrunderi adânci, revendicând parcă un drept de prioritate în mentalitatea vremii. Vor fi în cauză, desigur, destule aspecte de gândire contemplativă, ancorată în reflecţii şi speculaţii abstracte; predominant, însă, este caracterul activ şi militant, cu atitudine revendicativă, în postură de luptă.

Asistăm, mai întâi la un nou cult al raţiunii. Dar un cult – dacă se poate spune aşa – nu cu fervori sau cu substraturi afective, ci de preferinţă unul cu luciditate rece, voluntară. Unele accepţii din trecut – mai cu seamă cele care erau dispuse să vadă în raţiune fie un semn de esenţă sau delegare divină, fie o putere înnăscută a firii umane – vor fi lăsate în umbră sau chiar îndepărtate cu totul. Cele urmând să le înlocuiască vor avea un caracter mai concret, mai direct, mai eficace. Raţiunea – se afirmă acum – nu vine de undeva din afară, în mod aprioric ori printr-o predestinare sau alta. Ea se formează odată cu fiinţa noastră, cu experienţa noastră de viaţă, cu exercitarea facultăţilor noastre de cunoaştere.

Nimic, deci, putând să însemne privilegiu, înzestrare misterioasă, divinaţie. Raţiunea la care ne referim aici era văzută ca întemeindu-şi sistemul ei de judecăţi şi întreaga ei acţiune pe date procurate de simţuri. Avem de-a face, mai cu seamă, cu influenţe ale empirismului filozofic englez, în special cel reprezentat de John Locke. În speţă, iată cuvântul de ordine: existenţa, deopotrivă legitimitatea ideilor, trebuie să fie dovedit cu argumente experimentale. Abstracţiunea nu există de la sine sau prin sine; ea poate avea sens doar în măsura în care ar rezulta din operaţii ale minţii purtate asupra realităţii, ajungând să exprime trăsături comune ale acestei realităţi. Ce ni se cere, în legătură cu acest adevăr, este să-l descoperim şi să-l integrăm treptat-treptat, prin mijloace analitice şi experimentale, atât unele cât şi celelalte ferite de atingeri putând să însemne iluzie, divinaţie sau construcţie apodictică.

Începea să se ceară, sistematic, ca de pe făgaşul teoretic să se extrapoleze pe domenii practice. Nu ar fi destul ca oamenii să descopere şi să se convingă de valoarea în sine a raţiunii; e necesar ca aceştia să devină conştienţi şi de puterea ei concretă, de eficacitatea ei socială şi morală. Milenii, de-a rândul, omenirea a navigat prin ceţuri, lăsându-se stăpânită de spaime, de superstiţii, de fabulaţii rătăcitoare. În faţa faptelor, adesea, această omenire parcă mai mult a închis ochii decât a vrut să-i deschisă. Or, e momentul, acum, ca în întunericul existent să se facă lumină. Acestui cuvânt nou – *lumină!* – i se deschid în faţă perspective imense. Din metaforă, cum de regulă era socotit până atunci, devine principiu de gândire, categorie istorică, program de acţiune. De aici, corolarii putând să capete înţelesuri de curente sau sisteme filozofice, capitole de cultură: *lumini, secol al luminilor, iluminism, Aufklärung, lumières* ş.a.m.d. Sub înfăţişări diferite, toate acestea vor propune şi vor sluji

un înțeles convergent. Și anume: conduși de rațiune, să părăsim acea lene perseverentă a minții, din cauza căreia oamenii au ajuns cu ușurință să se lase îngenuncheați moralmente, pradă absolutismului, tiraniei, explicațiilor retrograde, atâtor prelungiri scolastice sau atâtor forme de exploatare, în existența lor economică și socială!

În strânsă legătură cu această proclamare a rațiunii, avea să se instituie și un egal prestigiu al naturii. Se afirmă, în mod peremptoriu: nimic, din ceea ce este indicat să intre cu rost în ordinea și construcția omenească, nu trebuie să rămână în afara naturii, ca ceva străin sau contrariu adevărurilor ei intrinseci. Altminteri, am avea de riscat mult, eventual domnia vreunui arbitrariu, dacă nu chiar haosul. Natura, de fapt, poate garanta totul: și bunătate, și înțelepciune, și încadrarea noastră în armoniile posibile ale existenței, și funcționarea însăși a rațiunii. De câte ori ideile și acțiunile oamenilor au ignorat ori s-au îndepărtat de la datele naturii, de atâtea ori s-a alunecat în rătăciri cu consecințe tragice, atât pentru liniștea și echilibrul indivizilor cât și pentru acelea ale colectivităților umane.

Sentimentul religios – se proclamă tot mai des – trebuie să-și caute adevăratele lui temeiuri în ceea ce natura a sădit în noi ca nevoie de viață, ca putere de a distinge între bine și rău, ca aspirație la fericire. Actul de credință poate căpăta sens doar sprijinindu-se pe unul de cunoaștere. Nu e nevoie, numaidecât, ca o religie să înoate în mistere; ordinea rațională din univers îi poate asigura suficiente elemente de funcționare. Aceeași ordine rațională, izvorând din datele și legile naturii, e pusă să stea și la baza unor concepții ateiste sau deiste din epocă, primele susținând că materia și mișcările ei pot explica totul, celelalte considerând că lumea presupune totuși o forță superioară, pe care mai întâi a trebuit s-o gândească și apoi să-i imprime o destinație.

Era firesc, paralel cu descoperirea acestui sentiment al naturii, ca iradierile lui să se distribuie în direcții multiple, trecându-se de pe planurile sensibilității individuale și pe planuri privind constituirea și funcționarea mecanismului social.

Concepția despre drept este afirmată cu putere, cu mare și hotărâtă capacitate doctrinară. Indiferent ce formulări ar trebui să-și dea, potrivit cu natura și cu problemele de viață ale diferitelor comunități umane în cauză, e necesar să se știe că există un singur drept cu autoritate universală: *dreptul natural.* Genul uman e dator să subziste; trebuie să-și asigure perpetuitatea; este obligat să descopere și să solicite tot ce este în el putere activă ori virtualitate creatoare. Natura l-a destinat vieții, implicit și creației. Carențele, deci, nu sunt în ordinea naturii, nu provin din intențiile acesteia. Faptul este evident; totuși, numai rațiunea este în măsură să ni-l limpezească efectiv, să-l apere cu adevărat, să-l integreze în mișcarea omenească, să-i arate calea desăvârșirii și – prin prisma acestor împliniri – să facă posibilă ideea fericirii.

Ecourile acestor valori – rațiune și natură – se vor face simțite și în direcții morale. Auzim raționamente de felul celor care urmează. De atâtea ori, de-a lungul existenței umane, ideea morală s-a abătut de la adevărurile naturii, pentru ca în schimb să urmeze diferite ipostazieri metafizice, forme de orgoliu omenesc, interese și vanități nobilitare, idealuri de viață putând să acopere numai în parte condiția și aspirațiile umane. Este timpul, acum, ca în această materie, sub control și ordonare rațională, natura să fie reintegrată în drepturile ei.

În măsura în care dragostea de sine are rădăcini naturale, ar fi o greșeală s-o ignorăm ori s-o excludem din constituirea datoriilor noastre față de alții. Vom ajunge să ne respectăm semenii, învățând mai întâi să ne respectăm pe noi înșine. Să nu mai încercăm a strivi în noi nevoia de fericire, din teamă că această nevoie ar porni cumva dintr-un instinct egoist ori exclusivist!. Tot așa, și în ce privește aplecările noastre pasionale. Fără ele, viața ar decurge

monoton, steril, lăsând ca virtualitățile ei active și creatoare să amuțească. Nu ar avea sens să ni le refuzăm; datoria noastră este să le stăpânim, bineînțeles nu oricum, ci sub controlul rațiunii și având în minte gradul de fericire la care ființa umană are dreptul. Lăsată în voia ei, desigur, s-ar putea ca plăcerea să alunece pe panta unor voluptăți pernicioase; nu e însă mai puțin adevărat că tot ea, plăcerea, poate fi și o busolă sufletească, ajutându-ne să alegem binele care ne-ar folosi și să respingem răul ce ar vrea să ne dăuneze. De fapt, acest rău nu ar fi o fatalitate și nici nu ar sălășlui în regiuni insondabile ale ființei noastre; adesea, el provine, pur și simplu, din prejudecăți și ignoranță. Și împotriva prejudecăților de orice fel, și împotriva ignoranței, principalul nostru mijloc de apărare, dacă nu și singurul eficace, este rațiunea. Privită din afară, aceasta poate părea rece, schematică, intolerantă; în fond, însă, ea poate să pună în actele noastre măsură și ordonări ierarhice, totul într-un chip capabil să propage frumusețe, echilibru, demnitate și mai ales împăcare cu noi înșine.

Avem astfel de-a face cu o filozofie morală în genere liniștită, cu pondere egală, cu putere de a se adresa pe spații largi multor categorii de oameni din media onestă și activă a umanității. Idealul de *l'honnête homme,* în care secolul clasic francez cristalizase unele din vederile sale despre lume și viață, este dat la o parte, dar nu atât pentru felul în sine cum concepea virtutea, cât pentru felul cum acest ideal de viață înțelegea să se înveșmânteze într-o anume morgă aristocratică. Nu mai puțin, întâlnim rezerve și în ce privește formula sau ipostaza omului-erou. Cum am ști să deosebim, în cuprinsul acestei ipostaze, ceea ce poate fi în ea vocație și dăruire sinceră de ceea ce se poate transforma în trufie sau voință tiranică? Și, deopotrivă, cum am mai reuși să salvăm – odată această trufie dezlănțuită – starea aceea de modestie activă și de tăcere fecundă ce trebuie să susțină din adâncuri sufletești înălțarea construcției umane?

Câteva sublinieri, acum, și în ce privește gândirea politică. Îi vom recunoaște apropieri sensibile cu ideile morale despre care s-a amintit mai sus. E necesar – se prevedea de la început – ca între guvernanți și guvernați să se instituie raporturi de egalitate și de ajutor reciproc. Oricând, lucrurile la lumina zilei sunt preferabile celor urzite pe ascuns în culise sau sub acoperirea unor libertăți de suprafață. Nu numai în comportarea indivizilor, ci și în aceea a societăților și a instituțiilor publice, trebuie să existe bună-credință, onestitate, simț de răspundere. Principiile, în sine, sunt *ce* sunt și *cât* sunt; pentru ca valoarea lor să rezulte cu adevărat, ele trebuiesc traduse în practică, puse în funcțiune. Și în materie politică, indicațiile naturii pot sau chiar trebuie să fie suverane. Potrivit acestor indicații, toți suntem egali; toți venim pe lume cu aceleași posibilități și cu aceleași drepturi. Deosebirile, inclusiv autorizarea de a conduce pe alții, nu provin din elemente apriorice conferite de natură unora și refuzate altora. Ele sunt cuceriri dobândite prin muncă, inteligență și acțiune creatoare în cadrul societății organizate. Mai precis: simpla naștere nu conferă privilegii. Sub acest raport, oamenii se nasc egali. Este faptul de bază, putând să intereseze deopotrivă atât viața particulară a indivizilor cât și manifestarea lor socială.

Mai presus de toate, în centrul dezbaterilor de acest gen, se află principiul libertății. Nimic, din ceea ce poate intra în afirmarea omului ca om și ca membru al unei comunități umane, nu trebuie să rămână în afara acestui principiu. Bineînțeles, arbitrariul trebuie evitat; va fi necesar, întotdeauna, ca faptele să urmeze rigorile rațiunii. Putem vedea în aceasta o condiție primordială pentru tot ce ar privi existența și mersul societății: de la apărarea persoanei fizice și respectul demnității umane până la forma de stat capabilă să asigure drepturilor naturale și drepturilor publice cea mai bună funcționare. Statul nu este doar o ficțiune juridică și administrativă; este și o *realitate.* Este cu precădere o realitate morală,

trebuind ca în proporții și pe planuri corespunzătoare să reprezinte o asociație de persoane libere și responsabile. Desigur, multe lucruri vechi, în măsura în care acestea ar reprezenta permanențe legate de natura însăși a societății, vor trebui să rămână mai departe în picioare; altele, însă, considerându-se că misiunea lor istorică s-ar fi încheiat, sunt datoare să se dea la o parte. Nu ar mai fi cazul – de exemplu – să se reflecteze la instituționalizări universale pe linie creștină, la o hartă a lumii gândită sub semnul unui sceptru monarhic sau altul, la situații impuse prin războaie sau acte de forță, la perpetuarea unor forme tradiționale oricât ar părea acestea de constituite și de venerabile. Din moment ce ideea de libertate poate însemna, nu atât o desfacere de zăgazuri, cât o cale utilă pentru scrutări profunde în mulțimea posibilă de agregări și soluții, e firesc ca această idee să străbată cu autoritate în toată fenomenalitatea vieții politice, să capete înlăuntrul acesteia putere determinatoare.

Relele care în decursul vremii au împins popoarele în conflicte acerbe nu sunt rele incurabile. De cele mai multe ori, punctul lor de plecare ca și motivele lor de persistență au ținut de erori în care umanitatea a lunecat pe nesimțite, fără voia ei, sub acțiunea unor fapte asupra cărora nu a fost prevenită sau împotriva cărora i-au lipsit pentru moment mijloace corespunzătoare de luptă. Este timpul ca aceste erori să se risipească. Filozofia luminilor cuprinde în ea date și deschideri denotând că faptul este cu putință. Totul e ca popoarele să își dea seama că vor avea mai mult de câștigat căutând căi de cooperare decât eternizându-se în războaie. Pacea – aceea preconizată de Leibniz ori de abatele de Saint-Pierre, formulată în proiectele lor de pace eternă între popoarele europene – are sorți de izbândă. Să nu ne închipuim, însă, că pentru aceasta ar fi de ajuns să mobilizăm simpla noastră simțire afectivă! Va fi necesar să punem în mișcare și o întreagă gândire istorică; să reflectăm cu pătrundere la mulțimea de cauze care au putut genera și întreține inechități umane; să înțelegem câte prejudecăți se pot ascunde sau își pot face drum la adăpostul atâtor principii, sisteme și instituții cu reputație recunoscută.

3. Pe planul literelor și al vieții literare

Date ca acestea, ilustrând spiritul și procesele vremii, vor apărea și în viața literelor. Aici, însă, nu cu îndrăzneala și cu pregnanța pe care le-am putut constata în direcția gândirii politico-sociale, ci într-un ritm mai încet, cu anume îndoieli și timidități, câteva din acestea aflându-se în mod vădit încă sub autoritatea unor imagini și prelungiri ale trecutului.

Ne putem da seama de ce. În ce privințe, secolul clasic fusese un secol puternic, bazat pe o armătură doctrinară fermă, ilustrat prin scriitori mari și prin opere reprezentative. Nimic mai firesc, deci, decât ca amintirea lui să stăruie în conștiința vremii, constituind astfel încă o sursă dătătoare de măsuri în artă. Ar fi fost cu neputință, desigur, ca peste întemeierile lui să se treacă ușor, dintr-o dată; mai precis: ca asupra unor instituiri intrate în atâtea cugete ale epocii să se rostească acum judecăți brutale sau să se pronunțe amendări definitive.

Totuși, să nu ne oprim doar la această explicație! Oricum, generalitatea ei nu ne poate spune totul. Faptele în cauză sunt mai complexe decât s-ar părea. E nevoie, de aceea, să le privim din mai multe unghiuri. În speță: să străbatem mai adânc în rețeaua lor intimă de contrarii și contradicții, să surprindem aici fapte din devenirea lor treptată.

Mai întâi, situația din Franța. Pe de o parte, vom asista aici la diferite critici și puneri în cauză. E vorba de opinii care țineau să demonstreze că secolul al XVIII-lea, prin deschiderile lui în direcție științifică și filozofică, este superior celui de dinaintea lui. Pe de altă parte, mai

ales sub raport literar, stăruia față de secolul clasic și un sentiment tăcut de respect, împletind în el note ușor invidioase și tot atâtea porniri admirative. Dovadă, printre altele, o întreagă eflorescență de manifestări literare, în aparență gata să proclame că multe lucruri din autorii clasici sunt depășite, în fond însă continuând a le imita și în atâtea privințe a le fi încă tributare. Teatrul – după cum va reieși mai pe larg în dezvoltările ce urmează – aduce în această privință ilustrări peremptorii.

În alte țări europene – Spania, Italia, Germania, în destulă măsură și Anglia – persistența clasicismului avea să se dovedească și mai accentuată. Se compun fabule; La Fontaine, mereu, este considerat marele model. Se scriu comedii. Dintre autori, mulți nutresc în sinea lor gândul că l-ar putea întrece pe Molière. Spiritul lui Boileau, mai cu seamă, continuă să fie prezent. Asistăm – dacă se poate spune așa – la o adevărată întrecere a poeticelor: *Essay on Criticism* de Pope în Anglia, *Versuch einer Kritischen Dichtung* de Johann Gottsched în Germania, *Poetica* de Ignatio de Luzen în Italia, *Verdadeiro Metodo de Estudaz* de Luis Antonio Verney în Portugalia ș.a. Multe deosebiri, desigur; în esență, însă, convergență. Dovadă, ideea predominantă: creația literară nu poate fi lăsată la voia simplei inspirații, nici la aceea a împrejurărilor de moment; această creație trebuie să se sprijine pe argumente de doctrină, să urmeze o ordine rațională, să includă în cuprinsul ei un sistem de ierarhii spirituale, să asculte de reguli metodice, toate acestea izvorând din natura lucrurilor.

Putem admite că în aceste asemănări funcționa și un fenomen de modă. Mai bine zis: un fenomen de contagiune intelectuală, în cadrul unui proces în care circulația ideilor începea să devină o caracteristică a vremii. Principala explicație, însă, este alta. După Franța, unde clasicismul contribuise ca atâtea valori ale culturii naționale să-și dea organizare și stabilitate, și alte popoare de cultură, ascultând de îndemnuri provenind din contextualitatea lor europeană, resimțeau o nevoie analoagă.

Secolul al XVIII-lea contează în istoria culturii europene ca un secol filozofic. În linii generale, caracterizarea este justă. Nu înseamnă, însă, că literatura ar fi rămas mai în umbră, cu mai puțină capacitate reprezentativă în spiritualitatea vremii. Creația lirică, într-adevăr, va trece pe planuri mai șterse; în schimb, sectoarele literare contingente cu gândirea filozofică, cu dezbaterile de idei și cu mișcările sociale din epocă, aveau să capete acuități și reliefuri aparte.

Suntem martori la o ieșire în lumină, desigur cu înțelesuri și semnificații sporite, a criticii literare. Nu ar mai fi de ajuns ca aceasta să rămână în marginea creației, cu titlul de simplă auxiliară; ea poate deveni creație propriu-zisă, deținând în această privință dublă îndreptățire: artistică și ideatică. Este atât de posibil – ni se spune – ca magistratura exercitată de critică și de titularii ei autorizați să dea direcții cardinale în cultura unui popor sau a unei epoci! Pope, Lessing, Voltaire – ca să nu-i amintim decât pe aceștia în epoca la care ne referim – pot furniza în această privință dovezi pertinente. Critica e datoare să evite dogma; i se cere, totuși, să-și constituie un mănunchi de reguli și să reprezinte o principialitate, condiții în afara cărora calitatea ei de a pronunța jurisprudențe ar rămâne în aer. Și în arătarea calităților, ca și în denunțarea diferitelor imperfecțiuni, critica trebuie să aibă în vedere ființa umană, de la ceea ce ține de dreptul ei elementar la fericire. Marile modele, indiferent cărei epoci sau cărui stil de cultură i-ar aparține, trebuie să se afle în atenția generațiilor; ca să perceapă și să înțeleagă ceea ce înaintea ei a putut să vorbească lumii, reușind astfel să creeze măsuri înalte de adevăr și frumusețe.

S-a arătat mai sus ca în secolul al XVIII-lea coarda lirică a vibrat mai puțin decât în alte perioade din literatura lumii. Este necesar să reflectăm încă asupra acestei idei, venind în consecință cu o seamă de precizări și considerații interesând orchestrarea ei complementară.

Între imaginație și inteligență, aceasta din urmă se află în epocă la ordinea zilei. De aici, o serie de manifestări caracteristice în cuprinsul general al manifestării literare. Poezia – cum s-a mai spus – păstrează o anumită rezervă; proza, în schimb, devine triumfătoare. Și trebuie adăugat că e vorba de o probă simplă, clară, logică, directă, ferindu-se pe cât cu putință să recurgă la figuri de stil, la situații cât de cât ambigui. Totul, deci, era în așa fel conceput încât să poată exprima în mod adecvat idei și asociații de idei, adesea mai mult cu tinctură filozofică decât cu culoare de ordin poetic și afectiv. Nu înălțări în spații fantastice, nici coborâri în străfunduri magice, ci rămâneri pe pământ, într-o lume cu realități și evidențe; nu invocări misterioase, ci cunoaștere și soluții mijlocite pe căi raționale; nu aspirații vagi spre orizonturi insesizabile, ci ancorări în fapte pe care cunoscându-le să le putem și înfrumuseța; și, deopotrivă, nu situații care să întrețină în noi stări de teamă sau stări care să ne învăluie sufletește în cețuri, ci situații limpezi asupra cărora spiritul nostru de finețe să poată opera în voie și cu plăcere.

Dar faptele nu se opresc aici, la nivelul unor simple teoretizări; ele își vor adăuga și alte dimensiuni, de natură să le imprime adevăr și concretețe. Simplele declarații de principii nu ar fi de ajuns; ce contează, în ultimă instanță, este încorporarea lor în opere. Ne stau în față ilustrări caracteristici, revelatorii, de felul celor ce urmează: deschideri ca acelea propuse de Fontenelle în direcția culturii științifice, implicit și popularizarea acestor deschideri prin mijloace ale scrisului literar; spiritul voltairian, bineînțeles cu împletirile lui de ironie și luciditate, cu mulțimea lui de valențe îndreptate în diferite direcții ale cunoașterii, cu facultatea lui aparte de a exprima simplu chiar lucruri oricât de complexe; revărsările de inteligență ori de jocuri ale spiritului din comediile lui Goldoni și ale lui Marivaux; dezvoltări de felul celor din gândirea lui Lessing, prin care scriitorul și filozoful german putea să ia atitudine împotriva „regulilor" din doctrina clasicismului francez, să reabiliteze opera lui Shakespeare în conștiința europeană, să pledeze pentru drepturile permanente ale poeziei și ale faptului inefabil.

Într-o ambianță cu atât de pronunțate tendințe filozofice privind condiția morală a omului și procesul umanității în general, era firesc ca istoria, disciplină trebuind să apeleze adesea la serviciile literaturii, să intre și ea în dezbaterile de tip ideatic ale vremii. Nota dominantă, și în cazul de față va fi una concepută prin inițiative ale inteligenței și condusă cu fervorile acesteia.

Să trecem în revistă, sumar, câteva trăsături și aspecte ilustrative! Erudiția, de atâtea ori socotită drept temelie a studiului istoric, de astă dată va fi întâmpinată mai cu rezerve. Nimeni nu o neagă, formal. E limpede, totuși, că *altele* sunt căile socotite drept proprii pentru a ne dezvălui esența faptelor și a ne da în mână înțelesurile acestora. Faptele, ele propriu-zis, spun mult; nu însă totul. Forma materială a acestor fapte își are limitele ei. Principalul este să existe și să funcționeze un resort moral. Nu ar avea sens ca istoria să însemne doar un înregistrator de evenimente. Ce merită să descoperim în istorie, mai cu seamă, este ceea ce a putut să pună în mișcare o acțiune umană, și bineînțeles ceea ce a izbutit să dea acestei acțiuni calitate spirituală și semnificații constructive. Fără implicări de ordin etic, rațiunea de a exista a istoriei s-ar diminua mult poate ar și dispărea. Ne adresăm istoriei și o cultivăm, desigur, din dorința și din datoria de a ști ce s-a petrecut înaintea noastră, în lumea din care făceam parte; nu mai puțin, însă, așteptăm ca din datele ei să exagerăm și să filtrăm, interpretându-le, învățăminte de viață. Ce altceva, ca istoria, ar putea să ne edifice mai bine atât asupra virtuților cât și asupra erorilor omenești? Cu condiția, însă, de a situa explicarea lucrurilor, întotdeauna, și într-o perspectivă filozofică. Altminteri, am putea să cădem, cu urmări greu de calculat, în erezia de a condamna oameni și instituții pentru vina de a fi trăit în epoca lor,

deci neputând să prevadă criterii sau judecăți care aveau să fie descoperite mai târziu. Există desigur o latură descriptivă, de care istoria nu ar putea și nici nu ar trebui să se despartă vreodată. Oricând, va fi instructiv să dispunem de reconstituiri exacte privind viața epocilor, cu chipul evenimentelor care le-au brăzdat și cu reliefarea situațiilor lor caracteristice. Se impune, însă, ca această parte descriptivă să nu se oprească aici, atribuindu-și astfel un scop în sine, ci să tindă spre contexte mai largi, capabile să pună în cauză moravuri, stări de spirit, forme de integrare și de afirmare ale progresului politic și social, procese generale și cuceriri ale umanității.

Să ne gândim – ca traducere în practică și ca ilustrare pentru aceste idei din climatul spiritual al epocii – la lucrări de felul celor următoare: *Știința nouă (La Scienza nuova),* a lui Giambattista Vico, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea (Le Siècle de Louis XIV)* de Voltaire, *Considerații asupra cauzelor înălțării și decăderii Romanilor (Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence)* de Montesquieu, *Declinul și căderea Imperiului Roman (The Decline and Fall of Roman Empire)* de Edward Gibbon, *Încercare asupra moravurilor (Essai sur les moeurs)* tot de Voltaire ș.a. Istoria – așa cum rezultă din aceste lucrări – nu se poate mărgini doar să reconstituie, să descrie ori să nareze fapte petrecute. Se cere, neapărat, ca ea să fie și filozofie a istoriei. Poate avea sens să i ne dedicăm, deci să străbatem și să investigăm în imensul ei arsenal de vestigii, numai dacă vom ști să deslușim aici linii de evoluție, cuceriri ale progresului uman, așezări spirituale și morale menite să pună ordine în acțiunea oamenilor, instituiri capabile să imprime în mod durabil semne de noblețe ale societății și ale culturii.

Ne dăm seama, din cele arătat până aici, în ce fel și în ce măsură în literatura epocii stăruia o tendință de cunoaștere largă, multiplă, susținută prin fervoarea filozofică, aspirând spre construcții de o anume solemnitate și înălțime. În această privință, sinteza din *Enciclopedie* constituie o dovadă majoră. Trebuie să avem în vedere, nu numai această operă ca atare, cu arhitectura ei finală, ci în primul rând spiritul general care a prezidat la conceperea și înfăptuirea ei. Preocuparea teoretică și cea practică, aici, și-au dat mâna. Pe de o parte putem constata: știință, exegeză, organizare savantă a cunoașterii, un sentiment sever al rațiunii, un respect înalt pentru mintea capabilă să privească în datele constitutive ale existenții și în perspectivele lor de dezvoltare. Pe de altă parte, înregistrăm: dorință activă și susținută de popularizare, punți de legătură între progresul ideatic și progresul material, aducerea cunoașterii științifice și filozofice și într-o rază mai apropiată a vieții sociale, punere a dreptului comun la instrucție în rândul drepturilor naturale.

Faptele, totuși, nu se opresc la acest orizont grav și sistematic. Deopotrivă, în orice caz într-o bună măsură, vom desluși în climatul literar al vremii și note mai libere, gravitând în mod evident spre plăceri și rafinamente de ordin spiritual în cuprinsul vieții de societate.

Câteva sublinieri, încercând să justifice și să orchestreze această afirmație, sunt de rigoare.

Literaturii îi sunt atribuite roluri multiple. Se consideră că atât prin natura ei, cât și printr-o capacitate aparte de a reflecta viața, poate iradia în direcții diferite. Este în măsură, anume, să pună în lumină valori, să edifice caractere sub raport intelectual și moral, să ajute la instituirea unor stări de spirit și a unor moravuri capabile să influențeze adânc mersul societății și comportarea umană în genere. Nu mai puțin, însă, trebuie să ia în seamă și un alt aspect, cu pondere estetică și psihologică. Literatura – oricând și oriunde – poate procura înseninări, destindere, împăcare și prietenie cu formele vieții, plăcere de a trăi. Deci, cultivarea ei poate constitui o cale de socialitate, chiar una de ordin primordial.

Vom constata, astfel, că moda saloanelor continuă. Din Franța, unde această modă își avusese în secolul trecut locul ei de naștere, iradia acum și în alte țări europene. Notăm, între acestea: Anglia, Germania, Italia. La adăpostul literaturii – în orice caz al climatului literar – își făceau drum aici și discuții din alte domenii la ordinea zilei: știință, filozofie, politică, istorie, religie. Se considera că în a se mijloci spiritelor alese putința de a intra în comunicare unele cu celelalte nu trebuie să vedem numaidecât mondenitate sau agrement, ci mai ales o treaptă de civilizație, o modalitate de comportare pe scara progresului uman.

Să spicuim, mai departe, în judecățile și luările de atitudine din epocă! Poate că ne lăsăm prea repede impresionați – se spunea – de ceea ce ar îngădui să se așeze între oameni temeri și distanțe. În realitate, faptele capabile să-i apropie sunt mai numeroase și mai creatoare de situații decât cele făcute să-i despartă. Numai că acestea din urmă nu ni se înfățișează dintr-o dată, în grabă, cu întregul lor conținut de fapte și virtualități. E nevoie, oricum, să învățăm a le descoperi, să muncim pentru aceasta. Iată deci încă un domeniu în care literatura ne poate veni într-ajutor. Dar, pentru ca acest ajutor să se producă efectiv, va fi necesar să se reflecteze la forme literare adecvate, în stare să le comunice, să le dea putere de circulație, să le înscrie pe ordinea de zi a câtor mai multe sesizări și activități omenești.

În această privință, epoca se va dovedi prezentă. Oamenii simt nevoia să ia contact unii cu alții. Au loc din ce în ce mai frecvente schimburi de scrisori. Corespondența, ca mijloc de comunicare la distanță și ca dezbatere de idei, este pe cale să devină un adevărat gen literar. O vor practica mulți, din diferite sectoare ale vieții publice și ale vieții sociale în genere: capete încoronate, demnitari, diplomați, șefi de cancelarii, oameni de litere și de artă, savanți și filozofi, oameni politici, oameni de lume ș.a. Epoca – ne putem da seama de ce – nu s-ar mai simți dispusă să cultive un epic solemn sau eroic, de exemplu de tipul epopeii ori al marilor poeme. În schimb, va manifesta un interes crescând pentru povestiri și romane cu conținut atractiv, pentru poeme cu fond erotic, pentru subiecte putând fi traduse în librete de operă comică, pentru teme asupra cărora să se poată filozofa cu plăcere, fără vreo gravitate aparte, dar oricum cu interes pentru viață și pentru satisfacțiile pe care aceasta ni le poate procura.

4. Situația burgheziei

Sub raport social, burghezia își continuă ascensiunea. Acest proces, început mai demult, în epoca Renașterii, își va adăuga acum dimensiuni noi, în suprafață ca și în adâncime. Din multe puncte de vedere, secolul al XVIII-lea a putut să însemne pentru burghezie, atât ca pătură socială cât și ca sistem sau concepție de viață, o perioadă de importante confirmări istorice și morale.

Bunăstarea materială a burgheziei era un fapt mai vechi, bine stabilit. Se știe, anume, în ce măsură fastul regal și fastul aristocratic de la curtea lui Ludovic al XIV-lea se putuseră întreține, între altele, cu bani împrumutați de la burghezii îmbogățiți prin comerț, industrie și speculații financiare. Tot așa, și în ce privește gradul de instrucție și diferențiere intelectuală. Distanțele, și aici, sunt evidente. În vreme ce aristocrația gravita mai mult spre o instrucție de tip salonard, cu străluciri de suprafață și cu limite izvorând din convenții ale vieții de lume, burghezia pătrundea cu mai multă siguranță în realitățile de fond ale culturii, încercând să se apropie și să-și însușească în mod frontal rosturile ei active. Auzim rostindu-se curent, programatic: *doctrină* și *practică*. Două concepte, puse pe plan de regularitate, amândouă

la ordinea zilei. Între ele – se preciza – nu trebuie să existe distanțe de un fel sau altul, ci punți de legătură, condiționări reciproce. Era în cauză o intelectualitate burgheză, înțelegând să facă din roadele învățăturii un instrument de luptă și o garanție de victorie morală pe diferite planuri ale vieții sociale.

În direcție politică, însă, situația se prezintă diferit. Aici, burghezia este încă ținută în stare de inferioritate. Până a-și cuceri supremația la care aspira de mai multă vreme și la care se socotea îndreptățită, trebuia însă să dea lupte și să parcurgă etape. Faptele nu s-au precipitat; au decurs treptat, chiar cu o anume încetineală. Revoluționarismul lor s-a constituit prin integrări treptate, nu prin explozii convulsive. Privită din afară, într-adevăr, căderea Bastiliei a comportat fenomene de stradă. Să nu uităm, însă, că *Declarația drepturilor omului* a fost o chartă a lumii moderne care s-a constituit încetul cu încetul. Până să devină posibilă apariția ei în formă doctrinară, a fost nevoie de experiența și de macerările ideologice ale unui întreg secol de iluminism, cu vaste elaborări de gândire, cu filozofie socială reieșită din concentrări și dezbateri îndelungi, cu analize istorice, cu reflectare atentă și stăruitoare asupra datelor complexe ale condiției umane.

În aspirația ei spre supremație politică, burghezia a găsit mari aliați în rândurile filozofilor, în operele scriitorilor influențați de gândirea acestora, în spiritul general propagat de *Enciclopedie,* până la un punct și în fronda intelectuală a unor aristocrați aplecați din snobism sau uneori din convingere spre liberalismul vremii. I s-a furnizat astfel o puternică armătură de principii și argumentări, împotriva căreia ar fi fost greu și chiar cu neputință ca aristocrația să replicheze cu forță egală. Nu e cazul să insistăm asupra chestiunii. Putem considera că faptele amintite până aici în capitolul de față ne-au pus în contact cu premisele procesului în parte și cu dezvoltările lui. Câteva sublinieri, totuși, sunt încă necesare.

Din ce în ce mai mult, în contextele vremii, ideile puse în mișcare de către scriitori și filozofi aveau să capete, odată cu rezonanța lor socială, și tot atâta putere activă, Intrau în cugete și le agitau, devenind astfel moduri comune de gândire, stări de spirit în plină manifestare. A sosit timpul – se afirma curent și programatic – ca prejudecata aristocratică și tot ce se leagă de ea să-și înceteze existența. Nașterea, ea în sine, nu poate fi în măsură să confere individului valoare socială și autoritate personală. Singura noblețe legitimă, demnă de recunoaștere și de respect, este aceea pe care individul va ști s-o dobândească în cursul vieții lui prin muncă, prin acte meritorii, prin încadrare vrednică și eficientă în mersul prosper al societății. Ce poate și ce trebuie să conteze, mai presus de orice, sunt aptitudinea și voința individului de a deveni personalitate. Individul e dator să se constituie și să se definească pe sine, cu răspundere și competență, în așa fel încât să se facă util comunității, asumându-și în cuprinsul acesteia un rost și o participare la mersul ascendent al aspirațiilor umane. Oricând, nota de superioritate prin cugetare și simțire va putea să lase în urmă condiția de naștere. Ar fi absurd, cel puțin de acum înainte, să se ceară societății a se prosterna în fața unor criterii sau a unor instituții născute dintr-o filozofie socială de tip mistic, ținute în picioare prin absolutism și abuz de putere.

Seria acestor argumentări continuă. Istoricește – se precizează mai departe – rolul aristocrației s-a încheiat. A se încerca să i se păstreze privilegiile, fie și parțial, ar fi să se meargă împotriva realității, a progresului, a evidenței însăși. Dacă e adevărat că Europa și-a impus să propună lumii o ordine nouă, întemeiată pe respectul drepturilor naturale ale individului și ale societății umane, atunci, e necesar ca privilegiile să fie desființate și ca toate situațiile decurgând din lunga lor perpetuare să-și încheie cariera. Ar mai fi cu putință, oare, într-o lume în care rațiunea devine cuvânt de ordine, să rămână în ființă instituții și

forme de viață întemeiate pe prejudecăți, pe spirit de castă, pe argumente feudale, pe invocări ale unui așa numit drept de esență divină? Statul, într-adevăr, presupune structuri ferme, instituții sigure și durabile, așezări capabile să exprime organizare și continuitate. Acestea, însă, nu trebuie să însemne rigiditate și dogmatism. Dimpotrivă! Au datoria să găsească în ele flexibilități de natură să întrețină ritmul progresului, nu să-l împiedice ori să-l condiționeze refractar prin prisma unei doctrine sau alta.

Succesul burgheziei, în această epocă, este complex. Am greși, dacă ne-am opri numai la implicațiile lui social-politice. Există în datele lui constitutive și tot atâtea merite spirituale. Ne aflăm într-un moment de viață europeană în care factorului *cultură* i-au revenit atribuții fundamentale. Mai precis: victoria burgheziei pe plan politic nu ar fi putut să se configureze atât de concludent, cu substanță istorică, dacă această burghezie ar fi rămas mai străină de ideile timpului, nesesizând îndeajuns atât mutațiile de gândire cuprinse în aceste idei cât și capacitatea lor militantă.

5. Climatul de universalitate

În raport cu întinderea, varietatea și semnificațiile proceselor petrecute în epocă, datele și analizele înfățișate până aici sunt puține, trunchiate, rezumative. Putem admite, totuși, că ne pot da o imagine a secolului; o imagine, anume, atât cu privire la aspectul material al faptelor în cauză, cât și ca raportare la mulțimea lor de înțelesuri.

Secolul al XVIII-lea, în totalitatea lui, a fost prin excelență un secol european. Continentul nostru, ca un adevărat creier al lumii, s-a dovedit tot timpul activ, deschizând perspective de cunoaștere, luând inițiative capabile să exprime o filozofie de progres și de superioritate umană. E conștient de funcțiunea și datoria lui în lume, parcă într-un mod mai apăsat decât oricând în trecut. Asistăm la manifestări ferme, sigure de ele însele, hotărâte să meargă până la capăt, dar nu în chip dogmatic, cu prezumții ori distanțe vanitoase, ci cu mijloace înțelegând să apere drepturile și libertățile gândirii.

Ideile frământate în acest laborator spiritual al lumii erau din acelea putând să intereseze condiția umană și umanitatea în genere. În speță: drepturile istorice; granițele naționale; aspirațiile popoarelor la progres, la independență, la autonomie morală, la dezvoltare proprie în raport cu realitățile lor istorice și vocația lor de viață. Tuturor acestor idei li s-au pus la dispoziție largi posibilități de manifestare, pe plan doctrinar mai întâi, cu pătrunderi și concretizări politice după aceea. Efectiv, ele făceau parte din judecățile și funcționările vremii. Ne aflăm într-un secol plin, activ, cu programe de lucru și luări de atitudine, cu gândire istorică și militantism politic.

Faptele, însă, nu se opresc aici. Realitățile naționale nu sunt singure în cauză. Paralel cu dezvoltările lor, pe suprafețe la fel de largi și de semnificative, se instituie în epocă și un climat de universalitate. Dincolo de atâtea deosebiri existente – forme de stat, sisteme politice, moduri de viață variind de la popor la popor, deprinderi și înrădăcinări autohtone, stări diferite de mentalitate ș.a. – putem vorbi și de fapte ținând de o dispoziție comună, în fond o rețea intimă de afinități și corespondențe spirituale. Ceva – ca să spunem așa – de mare republică. O republică, anume, nu constituită propriu-zis, cu ierarhii și instituții în formă, ci cu prospectări continui, pe cale de devenire. Popoarele își întind unele altora punți de comunicare; se presimt, se caută, se confirmă reciproc, totul ca sub o nevoie de a se întregi unele prin celelalte. Iradierile – în diferite direcții - se înmulțesc. Scrisul, cartea, ideile

– şi bineînţeles oamenii de litere şi filozofii ca agenţi ai acestora – sunt la ordinea zilei. Secolul e plin de prezenţa şi mesajelor. Înţelesul acestor lucruri pare limpede, hotărât: pe deasupra frontierelor existente ca şi ale altora virtuale, indiferent de câte conflicte s-au deschis şi se vor mai putea deschide, continentul nostru nu se destramă. Oricum, pe plan spiritual unitatea lui este asigurată. Funcţionează o seamă de valori convergente, pe care mentalitatea secolului părea hotărâtă să le considere adânci şi imprescriptibile.

În această ambianţă de spiritualitate europeană, cu puternica ei armătură filozofică şi literară, teatrul a însemnat o prezenţă reală, pe de o parte asimilând şi transpunând în formă dramatică mesaje ale epocii, pe de altă parte emiţând el însuşi idei şi opţiuni menite să devină puncte de vedere şi determinări active în programele aceleiaşi epoci. E vorba, deopotrivă, de mişcări cu caracter naţional, legate de evenimente şi interese locale, ca şi de altele cu respiraţie mai cuprinzătoare, punând în cauză fapte şi semnificaţii din viziunea universalistă a secolului.

CAPITOLUL II

DECLINUL TRAGEDIEI CLASICE

1. Preliminarii

În secolul al XVII-lea, teatrul francez înregistrase o strălucită perioadă de clasicism. Cunoaştem caracteristicile ei: stabilitate, unitate de concepţie şi de expresie, un precis sentiment al genurilor, o puternică armătură doctrinară, corespondenţă psihologică între orientările acestei spiritualităţi şi anume trăsături de structură mentală ale comunităţii naţionale. La acestea, putem adăuga: un acord bine marcat între instituţii ale monarhiei absolute reprezentate de Ludovic al XIV-lea şi opţiunile unei bune părţi din creaţia literară a vremii.

În secolul ce a urmat, această unitate avea să se frângă şi chiar să ia sfârşit. Putem urmări cu claritate evoluţia procesului. El nu s-a petrecut intempestiv, ci prin integrări treptate, cu egale determinări istorice şi morale, într-o perioadă anunţătoare şi pregătitoare de importante transformări ale societăţii.

Despre o parte din direcţiile şi trăsăturile definitorii ale acestor transformări s-a vorbit în capitolul anterior; altele se vor elucida contextual, pe măsură ce vom înainta în expunerea şi analiza faptelor în cauză.

Teatrul oficial – aşa cum se constituie în vremea lui Molière – continuă să se afle în fiinţă. Beneficiind şi mai departe de egida şi subvenţiile regale, se părea că existenţa lui este la adăpost de griji şi tribulaţii. Situaţia, însă, este alta. Vechiul monopol al acestui teatru pare zdruncinat. Se ivesc mereu noi formaţii teatrale, unele de tip aristocratic, aşa-numitele „teatre de salon", altele cu caracter popular. Cele dintâi, cu nota lor conformistă sau pastişardă, interesează mai puţin. Celelalte, însă, cu tendinţa lor de frondă şi de satiră, dispuse să se opună şi să dea lupte împotriva modelelor impuse de teatrul oficial, sunt mai la ordinea zilei. Avem de înregistrat totodată şi o anume alianţă de acţiune între trupele de italieni şi formaţiile de bâlci. Şi unele, ca şi celelalte, înţelegeau să întreţină o stare de nemulţumire şi de protest împotriva dispreţului pe care, de la înălţimea privilegiilor lui, teatrul protejat nu se sfia să-l manifeste.

Ca prestigiu artistic, teatrul oficial este în scădere. Noii poeţi dramatici nu mai sunt individualităţi puternice. În raport cu înaintaşii lor, au o situaţie de epigoni. Ca meşteşug literar, de asemenea şi ca tehnică dramatică, apar încă destule producţii bune. Dar, pentru că toate acestea stăruie pe drumuri mult bătătorite, reeditând proceduri artistice cunoscute,

forța lor de iradiere se micșorează; iar semnele de oboseală ale publicului, nu mai puțin, devin și ele evidente.

Într-adevăr, vechea unitate se clatină. Dar, nu pentru a-i urma un dezastru, ci pentru a se produce o transformare. Burghezia, din ce în ce mai solicitată și în treburi intelectuale pe lângă cele social-politice, va lua parte activă la întregul fenomen. Pe de o parte – s-ar spune – avem de înregistrat aspecte de impas sau criză; pe de altă parte, însă, ne împresoară semne active și curajoase, cu înțelesuri și mesaje regeneratoare.

În mulțimea de idei și tendințe puse în mișcare de către împrejurările amintite, putem distinge trei direcții majore. Cea dintâi privește încercarea de a salva tragedia, prin câteva emancipări de sub tutela vechilor ei canoane. O alta se referă la constituirea dramei, ca gen intermediar între tragedie și comedie, în măsură să reflecte realități umane de pe toată scara posibilă a vieții și a societății. Ultima va avea în vedere o nouă creație comică, pe linii care să țină în picioare tradiția molierească, dar în același timp care să imprime genului și dimensiuni inedite, inspirate din mișcările și mutațiile sociale ale vremii.

În dezvoltările ce urmează, ne vom ocupa în parte de fiecare din acestei trei direcții. Aparent, ele sunt diferite; în fond ele converg, integrându-se cu egală îndreptățire în tabloul istoric și tabloul spiritual al epocii.

2. Puneri în discuție

Motivele care determinau spiritele vremii să reflecteze la modificarea tragediei sunt mai multe. Ca înfățișare, ele diferă; însă, înțelesurile lor converg.

Pe sute de pagini, în *Essai sur l'art dramatique* (1773), ***Sébastien Mercier*** se înverșunează să demonstreze că atât Corneille și mai ales Racine nu au fost atât de mari pe cât îi proclamă tradiția și glosatorii lor. Versurile, într-adevăr, sunt frumoase. Dar, există în ele și tot atâta adevăr? Ne sunt puse în față tablouri care ne pot încânta imaginația; atâta, însă, și nimic mai mult. Rețete, convenții, artificii – iată ce domină acest teatru! Aparența – nu arareori – este plină de vervă și strălucire; fondul, însă, poate fi codificat prin lecții de școală, poate fi deprins prin meșteșug, poate fi multiplicat la o scară sau alta. Ideea de drept politic este tratată superficial. Ceea ce vedem aproape de regulă sunt mai mult regi sau ambasadori, străini de popoarele pe care pretind că le reprezintă, improprii pentru a comunica națiunii conținuturi interesând viața și aspirațiile ei. Conspirații, tirani, împlântări de pumnale: cine ar putea spune că ordinea și problema de stat pot fi reduse la atâta? Și, la capătul acestora, auzim o caracterizare dură, sentențioasă, formulată și rostită cu necruțare: „...Tragedia devine un fel de farsă serioasă, scrisă cu pompă, vizând să mulțumească urechea, dar în neputință de a se adresa și națiunii prin ceva care s-o reprezinte...".

În *Correspondance*, ***Melchior Grimm*** (1723–1807), celebru critic francez (de origină germană), găsim luări asemănătoare de atitudine. Personajele din vechea tragedie – ni se spune – sunt voite, construite, nu și reale. Actele lor pornesc din cu totul alte rațiuni decât cele pe care le implică și pe care ni le comunică viața. Natura evenimentelor, ca și înlănțuirea lor, nu își găsesc locul aici, în lumea noastră morală. Ceea ce predomină este sistemul; bazându-se doar pe convenții, pe abstracții, pe elaborări ale fanteziei.

J.-J. Rouseau, în *Nouvelle Héloïse,* are aprecieri și mai severe. Contestă că subiectele tragice împrumutate din repertoriul antic ar mai putea să prezinte efectiv vreo însemnătate pentru lumea modernă. Prea mult discurs și prea puțină acțiune. Dialoguri frumoase, însă în

genere artificiale; totul este în aşa fel premeditat şi întocmit încât primul interlocutor să strălucească şi să culeagă sufragii. Ideea – rostită sentenţios – trece înaintea sentimentului. E mai uşor să propui o maximă decât să comunici viu o realitate. Atâtea lucruri – gesturi, atitudini, costume, decor – nu au în ele destul adevăr. E în firea franceză – adaugă Rousseau – să profere cugetări şi să practice jocuri de spirit, lăsând ca naturalul sau iluzia naturalului să alunece pe planuri secundare.

Ulterior, vom avea de înregistrat şi alte intervenţii critice, ca preludii de noi formulări doctrinare. Deocamdată, ne mărginim la cele arătate până aici. Ne puteam da seama, prin prisma lor, de natura, intensitatea şi obiectivele procesului în curs.

Asistăm la fenomene de oboseală şi de îmbătrânire ale genului. Modelul clasic – oricât de mare i-ar fi fost gloria în trecut, oricâţi exegeţi şi apărători ar putea să găsească încă – ameninţa să nemulţumească publicul vremii. Un anumit sentiment de refuz, de saţietate, plutea în aer. Cadrul întocmit de Racine, ca şi felul acestuia de a trata o materie tragică, reprezentaseră perfecţiuni notorii, recunoscute ca atare, capabile deci să dea măsuri şi norme superioare de artă. Nu e însă mai puţin adevărat că prin repetări prelungite, am spune şi printr-un fel de conformism ridicat la rangul de tradiţie, faptele tindeau să devină tipare, la îndemâna rutinei şi a meşteşugului vulgarizator.

Producţia de tragedii a continuat neîntrerupt, trecând şi dincolo de jumătatea secolului. Sunt în joc piese bine făcute, nu însă şi capodopere. Explicaţia e simplă. Fie şi cea mai întemeiată tradiţie poate coborî în sterilitate, dacă ideea ei conducătoare ajunge să se transforme în dogmă şi dacă fiorul creaţiei se dă la o parte lăsând să troneze imitaţia ori canonul.

Epoca – am văzut – punea în cauză fapte de natură să întreţină o mentalitate prerevoluţionară. De aici: aplecări mai directe asupra fenomenelor politice şi sociale; un sentiment mai dinamic al progresului, o atmosferă încărcată de prospecţiuni şi dezbateri ideologice; o lărgire sensibilă a conceptului de libertate pe diferite planuri de gândire şi acţiune. Înţelegem, acum, că într-o asemenea ambianţă febrilă devenea din ce în ce mai greu ca tragedia, în forma şi cu rigorile ei tradiţionale, să se mai poată menţine în actualitate. Faptul este limpede. Un întreg proces – care în mod latent se constituia mai demult – avea să iasă acum la suprafaţă. Dar aceasta, nu în mod brutal, cu scopul de a se ajunge la rechizitorii, sentinţe şi eventual ruperi efective, ci pentru un *modus vivendi,* în măsură să descopere zone de regenerare şi să asigure genului putere de supravieţuire.

3. Prefaţări teoretice

Se critică, şi dintr-o plăcere speculativă de a se critica, dar şi pentru ca prin astfel de puneri în discuţie să se deschidă drum spre noi teorii dramatice.

În această privinţă din urmă, ***Fontenelle*** (1657–1757) poate fi numărat printre precursori. În *Réflexions sur la poétique* (1691–1699) găsim idei putând folosi ca premise într-o acţiune de regenerare a tragediei. Moartea unuia sau a mai multor personaje – afirmă scriitorul – nu trebuie să constituie o condiţie neapărat a tragediei. Este mai degrabă o soluţie facilă, la care poetul recurge oricând şi oricum, dacă ezită sau refuză să reflecteze şi la alt deznodământ. Ceea ce trebuie să conteze cu precădere este, nu sfârşitul, ci acţiunea, cu încordările, dezbaterile şi culminaţiile ei. Fontenelle nu este în admiraţie pentru Oedip, nici pentru alţi eroi, putând să-i semene. Consideră că durerea care nu rezultă din slăbiciuni sau erori ale

oamenilor, ci este provocată din afară de fatalităţi oarbe, trezeşte în noi, mai degrabă, „o dezagreabilă şi inutilă convingere despre mizeriile condiţiei umane". E necesar ca virtutea să nu fie înfrântă, ci ca în ultimă instanţă ea să iasă victorioasă. Cea mai frumoasă lecţie putând să decurgă dintr-o tragedie este aceea ca virtutea să capete satisfacţie pentru puterea ei de a suferi, de a lupta, de a persevera cu încredere în imanenţe ale justiţiei şi în triumfuri drepte.

Abatele ***Dubois*** (1670–1742), în *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), are frecvente referiri la ceea ce ar trebuie să însemne şi să urmărească tragedia. Vederile lui, sub raport etic, se aseamănă cu acelea ale lui Fontenelle. Punându-ne sub ochi rătăcirile la care ne pot împinge pasiunile, poezia dramatică ne poate apăra împotriva acestor rătăciri. Misiunea tragediei este să privească în direcţie psihologică şi etică. Iubirea este un fapt necesar al naturii şi al umanităţii. Racine nu poate fi învinovăţit că în scrierile sale i-a dat însemnătate majoră. Dar toţi aceia care din comoditate îl imită, indiferent dacă fac aceasta cu măsură sau cu exagerare, sunt amendabili. Poetul dramatic este îndreptăţit să aducă pe scenă personaje de scelerați şi de călăi, întocmai cum un pictor poate avea libertatea de a zugrăvi în pânzele sale martiriul unui sfânt. Dar lucrurile nu trebuiesc conduse în aşa fel încât oameni funciarmente răi şi situaţii categoric odioase să fie absolvite moralmente, ci ca prin transfigurări ale artei să recolteze simpatia publicului.

Cu ***Houdar de la Motte***[1] avem, de înregistrat iniţiative doctrinare de un ordin mai precis, mai hotărât. Le găsim în *Discours* şi în prefeţele la unele din scrierile sale.

La Motte neagă că subiectele lipsite de acţiune ar prezenta vreo utilitate dramatică. Pledează pentru rostul şi eficacitatea loviturilor de teatru. Recomandă ca monotonia sau răceala discursurilor lungi să fie compensată prin adevăr scenic. Consideră că ideea tragică este mai bine servită când evenimentele se desfăşoară sub ochii spectatorilor decât atunci când sunt puse să se petreacă în culise, publicul aflând despre ele doar prin relatări ale unor terţe persoane.

Protestează împotriva teatrului în versuri. Ce sens are – se întreabă – ca pe scenă personajele să vorbească într-alt fel decât în viaţă? De fapt, această rezervă nu se referă numai la teatru, ci şi la forma versificată în genere, formă faţă de care scriitorul manifestă vederi oarecum paradoxale. Socotea – printre altele – că regulile versificaţiei pot crea poetului servituţi de natură să dăuneze inspiraţiei şi libertăţii lui de manifestare.

Poetul este poet dacă îşi însuşeşte şi arta de a plăcea publicului. De aici, indicaţii de felul acestora: să includă sentimentul iubirii în orice subiect pe care l-ar trata, să brodeze cu fantezie proprie în jurul unor evenimente sau personaje pe care publicul nu le-ar cunoaşte îndeajuns, să aleagă teme şi subiecte care în montarea de teatru să comporte fast şi

---

1 Antoine Houdar de la Motte (1672–1731), poet şi literator francez, a manifestat de-a lungul întregii sale existenţe un viu interes pentru teatru. A debutat ca autor dramatic în 1693 cu comedia *Les Originaux*. Pentru moment, eşecul l-a demobilizat. Încercările următoare – *Le Magnifique, L'Amant difficile* – l-au readus cu încredere în teatru. În 1723, reprezentarea piesei *Inès de Castro* – tragedie modernă cu subiect inspirat dintr-o scriere a poetului portughez Camoëns – a însemnat un adevărat triumf. E vorba de nefericirea unei femei, condamnată la pieire pentru că se căsătorise în secret cu principele de Portugalia, iertată dar din păcate prea târziu, întrucât otrava pe care între timp i-o administrase regina-mamă de Castilia îşi făcea efectul ei fatal. Un subiect patetic, capabil să emoţioneze, căruia autorul a ştiut să-i imprime colorit şi reliefuri. Publicul vremii era încă sensibil la acest gen de spectacole, într-un fel amintind de generozităţi eroice ca în piesele corneliene, într-alt fel privind spre viitor, deschizând ferestre înspre teritorii posibile ale dramei.

Celelalte tragedii ale autorului – *Machabées, Romulus, Oedipe* – nu prezintă interes.

spectaculozitate, să nu facă din exactitatea istorică o piedică pentru culoarea şi puterea de a emoţiona a operei dramatice.

Principala trăsătură o constituie reacţiunea faţă de clasici. În această privinţă, La Monte s-a aflat în strânsă consonanţă cu Fontenelle. Putem vorbi de o reeditare a celebrei „Querelle", tinzând să demonstreze că modernii nu sunt cu nimic inferiori celor vechi. Împotriva „regulilor", se declară un adevărat război. La ce altceva ar putea să ducă „unităţile", în special cea de timp şi cea de loc, decât la limitări ale resurselor de care dispune arta dramatică şi la micşorarea interesului corespunzător? Există o singură unitate, capabilă să asigure operei dramatice adevăratele ei posibilităţi de realizare: *unitatea de interes*. Aceasta – declară scriitorul – „este sursa reală de emoţie continuă". Altminteri – adică dacă gradul de interes descreşte ori oscilează, dacă emoţia spectatorului are momente de întrerupere – se poate întâmpla ca reîncălzirea să nu se mai producă şi astfel ca totul să se frângă pe nedrept, înainte de vreme.

4. O formă de tranziţie: Teatrul lui Crébillon

De multă vreme, ***Crébillon***[1] nu mai este nici jucat, nici citit. Teatrul său, însă, atât prin conţinutul lui în sine cât şi prin dezbaterea pe care a putut s-o suscite, deţine în mişcarea literară a secolului al XVIII-lea un loc proeminent. Şi anume: un loc capabil să marcheze în mod viu, semnificativ, tranziţia de la Racine la Voltaire.

Crébillon nu îşi organizează concepţia sa dramatică după câteva idei clare, ferme, putând să alcătuiască un sistem. Firea sa inegală şi capricioasă – un amestec bizar de însuşiri şi defecte, de virtuţi şi inconsecvenţe, de imaginaţie romanescă şi reverii chimerice – era improprie pentru o asemenea organizare. O intuiţie, totuşi, nu i-a lipsit. Îşi dădea seama că tragedia este ameninţată de o criză, că în jurul unor schelete tipice s-a ajuns să se brodeze nesfârşite lucruri inutile, că acţiunea este fragmentată prin declamaţii şi dizertaţii metafizice, că adăposteşte discuţii asupra pasiunii, făcute mai degrabă să înstrăineze cugetele actorilor şi ale spectatorilor decât să le încălzească.

În rest, ceea ce am mai putea găsi în aparatul lui teoretic sunt doar idei vagi şi disparate. Împrumuta de la grecii antici, însă nu substanţe din ceea ce aceştia văzuseră în drama umanităţii, ci mai mult fapte exterioare, nume proprii, legende mitologice, anumite ceremonialuri. Studiul omului este lăsat la suprafaţă. Psihologiile personajelor sunt construite cu date din imaginaţie sau cu impresii din lecturile autorului. Putem presupune că în sinea sa acesta se considera un urmaş al lui Racine, pe care de altminteri îl admira necondiţionat. Faţă de regula celor „trei unităţi" avea în genere o atitudine de acceptare. Nutrea preferinţe pentru subiecte tari, impresionante, putând să trezească şi să întreţină în cugete sentimente

1 Prosper Jolyot de Crébillon (1674–1762) a preferat teatrul carierei de avocat, pentru care din voinţa familiei începuse să se pregătească prin studii la jesuiţii din Dijon şi apoi la colegiul Mazarin de la Paris. A debutat cu un eşec: *La Mort des enfants de Brutus*, tragedie pe care teatrul oficial i-a respins-o. După o lungă perioadă de pauză, revenindu-şi din deprimare, şi-a reluat vechea dorinţă. Au urmat şi unele succese (*Idomménée*, 1705; *Atré et Thyeste*, 1707; *Électre*, 1710; *Rhadamiste et Zénobie* 1711), ca şi două insuccese (*Xerxes*, 1714; *Sémiramis*, 1717). Din nou, cu amărăciune în suflet, o întrerupere de nouă ani. *Pyrrhus*, în 1736, a fost primit cu răceală. S-au scurs apoi două decenii grele, cu plictiseli materiale, cu drame de familie, cu alunecări în mizantropie, cu derute în activitatea literară, cu refugii în singurătate, cu polemici, cu atacuri din partea lui Voltaire, dar şi cu unele satisfacţii, în speţă fotoliul de academician şi o pensie regală la insistenţele doamnei de Pompadour. Ultimele lucrări – *Catilina* (1742) şi *Le Triumvirat*, 1754 – au încheiat, în genere fără glorie, o existenţă zbuciumată, muncită însă de o credinţă şi de o reală pasiune scriitoricească.

de spaimă. De fapt, aceasta este principala trăsătură în concepția sa tragică. Iată, în acest sens, propria-i precizare: tragedia trebuie concepută ca „o acțiune funestă, trebuind să fie prezentată spectatorilor sub imagini interesante, în stare să-i ducă de la milă la teroare" (din prefața la *Atreé et Thyest*).

În *Idomménée:* tatăl, constrâns de un jurământ imprudent, trebuie să-și sacrifice fiul, în *Atrée et Thyeste:* unul din eroi este pus în situația de a bea dintr-o cupă în care știa că se află sângele fratelui său ucis; în *Électre:* deznodământul decurge cu rapiditate și violență; în *Rhadamiste et Zénobie* disperarea unui tată când află că acela pe care l-a străpuns cu sabia este propriu său fiu ș.a.m.d.

Din tot ce a scris Crébillon, peste *Rhadamiste et Zénobie* s-a întins cea mai puțină uitare. Ideea piesei i-a fost sugerată, mai ales, de un pasaj din Tacit, poate și dintr-un roman al lui Segrais (1624–1701), scriitor francez din cei credincioși spiritului de la Hôtel de Rambouillet. Intriga este complicată. Cuprinde un imens amestec de patetic și de romanesc. Peripeții neașteptate, situații de natură să zguduie emotivitatea spectatorilor, momente de galanterie, încordări pasionale, grave confruntări între viciu și virtute, dezlănțuiri furioase de gelozie, pendulări dureroase între eroism și lașitate, chinuri ale remușcării, recunoașteri miraculoase după zeci de ani de la producerea răpirii, mari învinovățiri și mari iertări, lupte intime între sentiment și datorie, revărsări de furie, reculegeri îngândurate, totul – parcă – într-o voință concertată de a împinge până la maximum puterea de îndurare a spectatorului, se succed tirade mișcătoare, versuri larg și solemn cadențate, accente de măreție corneliană și deopotrivă modulații sensibile răsunând ca reminiscențe din Racine. Nu mai puțin, însă, avem de făcut cunoștință și cu o încărcătură obsedantă, apăsătoare, de natură să ne solicite și să ne angajeze cu putere emotivitatea.

Prin ce, oare, această piesă s-a menținut în repertoriul teatral tot secolul al XVIII-lea, repurtând triumfuri de proporția celor marcate de *Cide*-ul lui Corneille? Pe marginea acestei întrebări se poate discuta mult. Adevărul e că publicul vremii era încă sensibil la nota patetică și tulburătoare a textului dramatic. Teoretic se revendicau și se configurau mutații; afectiv, însă, tradiția continua să subziste și o seamă întreagă de deprinderi sufletești constituite sub semnul acestei tradiții își cereau încă drepturi la viață.

Cum l-am putea defini mai bine pe Crébillon: ca pe un urmaș al clasicilor sau ca pe un precursor al melodramei romantice? Există indicii și într-o direcție, și în alta. Cadrul, subiectele, amploarea versificației, unele procedee, desele referiri la arta lui Corneille și a lui Racine – ca să nu amintim decât despre acestea – fac parte din moștenirea clasică. Alte trăsături, aglomerarea de evenimente, catastrofele sufletești și morale ale eroilor, scenele palpitante de recunoaștere, coloriturile intense, efectele oarecum căutate, o anume ostentație retorică – anunță melodrama și chiar marchează pași evidenți pe domeniile ei. Trebuie să recunoaștem, însă, că între aceste două categorii de elemente, atât de diferite prin conținutul ca și prin estetica lor, nu se așezau izolări și distanțe, ci s-au petrecut convergențe și întrepătrunderi. Aceasta ne îndreptățește să vedem în opera dramatică a lui Crébillon, nu un produs hibrid și artificial, ci o expresie vie a unui proces de tranziție.

5. Voltaire; poziții doctrinare

Dezbaterea din jurul tragediei în secolul al XVIII-lea are în centrul ei pe ***Voltaire***, în dublă ipostază: doctrinar și poet dramatic.

Poziția doctrinară a scriitorului nu este definită cu strictețe într-un tratat propriu-zis de poetică. O putem deduce însă din ideile răspândite în diferite prefețe sau studii fragmentare, între care e necesar să cităm ca mai caracteristice și mai revelatoare următoarele: Prefața la *Oedipe* (1730), *Discours sur la tragédie* (introducere la *Brutus*, 1731), *Commentaire sur Corneille* (1764).

În teatru, Voltaire s-a arătat mai puțin revoluționar decât în alte direcții ale creației sale literare. Departe de a ridica proteste împotriva clasicilor, ca atâția dintre contemporanii săi, dimpotrivă, și-a propus să-i continue. Vedea în Corneille și Racine, nu numai figuri reprezentative pentru un stil anumit și o epocă anumită, ci și modele universale, în măsură să exprime și să propage permanențe ale genului tragic. Privea cu neîncredere, am spune chiar și cu o atitudine de respingere, judecăți de felul celor care se puteau întâlni în scrierile lui La Motte și ale altora. Socotea că versul alexandrin, ca și regula celor trei unități, sunt cuceriri ale gândirii poetice cu puteri și misiuni stabile. În prefața la *Oedipe* argumentează cu hotărâre în favoarea acestor unități. O acțiune, își are locul ei firesc, nu se poate petrece în orice loc sau în mai multe locuri deodată. O acțiune, de asemenea, este interesantă, vie, definitorie, într-un timp al ei anumit. Și, în sfârșit, trebuie să admitem că o acțiune este datoare să se prezinte spiritului omenesc, nu cu orice fel de elemente, ci cu acelea care se înscriu într-o convergență, care pot defini o unitate.

Anii de exil din Anglia îi dăduseră lui Voltaire prilejul să descopere oarecum pe Shakespeare și să poată face unele comparații între ceea ce fusese spiritul elisabetan și ceea ce se cristalizase în secolul clasic francez. Pe de o parte, într-adevăr, recunoștea că experiența britanică însemna ceva de care va fi nevoie să se țină seama, pe de altă parte, insista să precizeze că în această experiență există îndrăzneli și porniri anarhice împotriva cărora teatrul francez trebuie apărat.

Bineînțeles, e necesar să se producă schimbări. Aceasta, însă, nu pentru a se dărâma o tradiție, ci pentru ca acestei tradiții să i se adauge dimensiuni și perspective noi. Voltaire reflectează la o tragedie de mare spectaculozitate, capabilă în consecință să solicite cât mai multe resorturi sensibile în cugetele spectatorilor. Mai precis: nu numai resorturi raționale, ci și resorturi afective; nu numai situații în care să predomine ideea, ci și situații care să se adreseze sentimentului; nu numai fapte aduse să se petreacă pe scenă, ci și înțelesuri capabile să pună stăpânire pe inimile celor de față. Teatrul e dator să propună procese umane cu forță și valoare de natură să convingă; nu mai puțin, el trebuie să și încălzească sufletele, creând între acestea punți de comunicare prin patetism și tensiune emoțională.

În tragedie pot apărea și alte figuri în afara celor consacrate prin mituri, legende ori cronici îndepărtate. În această privință, nu fără oarecare orgoliu, Voltaire se citează pe sine, felicitându-se că în scrierile sale de teatru nu a ezitat să se oprească și asupra unor nume sau evenimente din istoria poporului francez.

E în joc destinația operei literare, în ordinea vieții sociale. Nu ar fi de ajuns ca această operă să plutească în sfere abstracte și impersonale; aceasta trebuie să exprime și o militare, să rezulte dintr-o gândire politică și morală, să marcheze prezența unei conștiințe în procese interesând datorii de viață ale comunității umane. Nu este câtuși de puțin un secret, Voltaire s-a gândit tot timpul să folosească scena de teatru drept o tribună pentru ideile sale filozofice. Rămâne de văzut dacă în această acțiune a procedat întotdeauna cu rigoare principială, nu și cu pornirile sale subiective spre polemică, pamflet, pledoarie încărcată de orgolii, vanitate intelectuală.

Voltaire şi-a propus ca în creaţia lui dramatică să reunească şi să sintetizeze trei filoane constitutive, toate cu scopul de a perpetua tragedia, dându-i totodată şi un suflu regenerator. Aceste trei filoane sunt: rigoarea clasicilor francezi (a lui Racine, în special), mişcare şi colorit intens ca în teatrul lui Shakespeare, un fond de patetism de felul aceluia preconizat şi ilustrat de Diderot.

6. Voltaire poet tragic

În ce fel şi în ce măsură, în creaţia sa de teatru, ***Voltaire***[1] s-a conformat acestor idei?

Nu este cazul să ne referim la toate cele douăzeci şi şapte de piese câte cuprinde opera sa tragică. Multe din acestea – de valoare inegală – sunt lipsite de însemnătate. Câteva, însă, reclamă să fie privite mai de aproape. Aceasta, pentru mai multe motive: pentru marcarea de etape în dezvoltarea ca dramaturg a poetului; pentru valoarea operelor în sine, sub raport estetic şi ideatic; pentru faptul că au impus ideea unui neoclasicism în teatrul vremii şi au procurat genului tragic încă o seamă de zvâcniri autentice, de momente memorabile.

Oedipe este operă de debut. N-a avut destin scenic. Merită totuşi să fie semnalată, pentru că în ea se configurează trăsături pe care autorul avea să le reia şi să le dezvolte în creaţia sa ulterioară.

Voltaire, deocamdată, nu are încă o personalitate dramatică formată. Ca intenţie – e limpede! – ar fi vrut să se elibereze de sub influenţa lui Corneille şi a lui Racine; în realitate, însă, le rămâne tributar. Are în minte o reîntoarcere la simplitatea antică. Dar, cum nu-i cunoaşte pe tragicii greci decât la suprafaţă, îi va fi greu să găsească în acest sens căi şi soluţii potrivite. Eroul – în culminaţia piesei – ne este înfăţişat ca resimţind o imensă oroare de sine. Are cumva remuşcări pentru că ar fi încercat să se abată de la hotărârea divină? Se ceartă oare pe sine pentru faptul că nu a luptat mai mult, străduindu-se astfel să-şi înfrângă destinul? Ori, mai degrabă, nefericirea lui provine dintr-o anume teamă, aceea sub stăpânirea

---

1 Opera dramatică a lui Voltaire (1694–1778) este vastă. O găsim presărată de-a lungul întregii sale vieţi şi activităţi scriitoriceşti. Reprezintă o neîntreruptă succesiune de eşecuri şi reuşite, de căderi şi triumfuri, de intrări în iactanţă politică sau literară ca şi de manifestări cu laturi conformiste, mai mult sau mai puţin disimulate.

Visa, încă din adolescenţă, să devină un renovator al tragediei. *Oedipe* (1718) ni-l arată ca discipol al lui Corneille. *Artemise* (1719) a fost compusă pentru d-ra de Corsamblen, actriţă. *Mariamne* (1724) – de fapt o refacere a piesei *Artemise* – a marcat primul succes de dramaturg al poetului. *Brutus* (1730) reflectă influenţe engleze din Shakespeare şi Addison. *Eriphyle* (1732) s-a soldat cu un eşec; publicul vremii nu gusta unele îndrăzneli împrumutate de fapt din *Hamlet*. *Zaïre* (1732) i-a consolidat cu strălucire reputaţia de autor dramatic. *Adelaïde du Guesclin* (1734) a provocat în critica vremii calambururi şi rezistenţe. *Alzire* (1736) a înregistrat un triumf asemănător cu acela al lui *Zaïre*. *La Mort de César* (1735) a întâmpinat multe piedici până să poată fi reprezentată la Théâtre-Français (1743). *Mahomet* (1741), admisă cu uşurinţă la Théâtre-Français, a stârnit vii opoziţii cu substrat politic şi religios. *Mérope* (1743), dramă a iubiri materne, contează printre marile triumfuri ale scriitorului. *Sémiramis* (1748) a căzut printre altele şi prin cabala pusă la cale de Crébillon. Au urmat: *Rome sauvé ou Catilina* (1752), *Oreste* (1753). *L'Orphelin de la Chine* (1755). *Tancrède* (1760), *Olympie* (1764). *Le Triumvirat* (1764), *Les Scythes* (1767), *Les Guebres ou la Tolerance* (1769), *Sophonisbe* (1770), *Atrée et Thyeste* (1771), *Les Lois de Minos* (1774), *Don Pédre* (1774). Premiera piesei *Irène* (1778) s-a transformat într-o apoteoză a scriitorului. *Agathocle* a fost reprezentată după moartea lui Voltaire (1779).

Comediile lui Voltaire, deşi numeroase, alcătuiesc un capitol secundar. *L'Indiscret* i-a atras pentru un timp simpatia curţii regale. *Le Mondaine* (1736) – cum s-a spus o „picantă apologie a luxului şi artei" – a stârnit vii polemici. *La Princesse de Navarre*, comedie-balet, a fost scrisă pentru nunta *dauphin*-ului. *L'enfant prodigue* (1736), *Nanine* (1749). *L'Eccossaise* (1760) ş.a. nu se ridică peste nivelul mediocru.

căreia și-a pus întrebări de natură să-i sporească neliniștea și să i-o facă chinuitoare? Lucrurile, deci, plutesc într-un climat ambiguu. În lumina lor, eroul nu coboară dar nici nu se înalță. Voltaire, în sinea sa, intuia această carență. Va căuta s-o compenseze, între altele, și printr-o seamă de implicații filozofice, în genere curajoase, reflectând idei iluministe cu privire la oracole și destin.

Putem recunoaște spiritul iluminist al vremii, în afară de o anume ireverență filozofică față de instituția preoțească, și într-o seamă de avertizări la adresa monarhiei, implicit și a persoanei regale. Nimeni nu este infailibil. Regele poate greși, și el, ca orice muritor de rând. Îl auzim pe Oedip, rostind despre el însuși: „...În această primejdie comună, regele este și el un om ca toți ceilalți...". În *Oedip*-ul său, în plină domnie a regelui-soare, Corneille proclama că poporul e fericit să-și dea viața pentru rege („le peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois"). Voltaire, acum, în gura aceluiași personaj, punea cuvintele: „...a muri pentru țara sa, aceasta este datoria unui rege" („Mourirs pour son pays, c'est le devoir d'un roi").

În determinarea lui Voltaire ca poet tragic, implicit și ca dramaturg istoric, contactul cu teatrul englez – în speță: Shakespeare, Addison – a însemnat mult. Dar rămâne de văzut dacă autorul francez a pătruns până în esența teatrului shakespearean, așa încât să se apropie cu totul de marile lui sensuri umane. L-au atras, îndeosebi, laturi de fervoare scenică, de spectaculozitate intensă, de solicitare actuală a spiritelor: strălucire, mișcare, situații politice, alură republicană, gândire filozofică, vigoare stilistică, uneori și stăruitoare amestecuri de viață pasională.

Brutus (1730) înscrie în teatrul lui Voltaire un moment crucial. Sentimentele politice ale autorului apar aici în chip pregnant. În fondul filozofic al piesei stăruiește lupta dintre absolutism și libertate. Situațiile sunt înfățișate îngroșat: pe de o parte patriotism activ, voință de justiție, aspirații la independență, sentimente generoase; pe de altă parte, violență, ambiții nemăsurate, acte de cruzime, toate acestea ducând cu cinism la orbire morală și tiranie.

Un timp, putem rămâne cu impresia că fondul politic al piesei era lăsat mai în umbră, pentru ca în schimb ponderea acțiunii să cadă pe episodul idilic dintre Titus, fiul lui Brutus, și Iulia, fiica tiranului Tarquinus, alungat din Roma și devenit acum dușmanul acesteia. Tânărul, într-adevăr, lăsându-se stăpânit de pasiunea lui pentru fiica lui Tarquinus, precum și de unele porniri ale ambiției sale nesatisfăcute, era gata să intre într-un conflict împotriva republicii și să devină trădător. Faptele, însă, nu se opresc aici. Brutus, primind din partea Senatului autorizarea de a hotărî el însuși sentința, își condamnă fiul la moarte, nu însă fără a lăsa să se vadă întreaga lui suferință și iubire ca părinte. În ce îl privește pe Titus, acesta, revenindu-și din prima lui pornire, se recunoaște vinovat, își aduce singur aspre incriminări, se declară gata să primească orice pedeapsă, să-și dea și viața dacă prin sângele lui poate servi patria și libertatea.

Îl vom vedea pe Titus îmbrățișând genunchii tatălui său, într-un suprem gest de supunere, dragoste și admirație. Cei doi romani au lacrimi în ochi; sunt deopotrivă de buni în fața unei situații inexorabile a justiției și a morții.

Între *Oedip* și *Brutus* avem de înregistrat la Voltaire o schimbare de concepție. În prima piesă, atitudinea față de ideea monarhică pare aceea a unui filozof; în cea de-a doua, atitudinea luată este a unui cetățean.

Zaïre reprezintă în teatrul lui Voltaire o primă reușită notorie. Diferite păreri o consideră chiar principala reușită a acestui teatru. Pe prim plan se desfășoară o situație pasională. Orosman, sultanul din Ierusalim, este îndrăgostit de Zaïra, captiva lui. În cugetul acestuia, vor căpăta contur două conflicte: unul, cel dintre sentimentul lui religios și sentimentul său

de iubire; altul, reieşit din pornirile lui nestăpânite de îndrăgostit gelos. Finalul este tragic. Orbit de patimă, Orosman înfige pumnalul în Zaïra. Descoperindu-ţi eroarea – aceasta era nevinovată – întocmai ca un alt Othello, îşi dă el moartea.

Piesa, privită cu ochiul critic, cuprinde destule imperfecţiuni: personaje neverosimile; situaţii în care romanescul este căutat cu dinadinsul, un plan compoziţional neîndeajuns de sigur, conflict dramatic depinzând de o simplă neînţelegere şi putând să fie chiar lichidat prin rostirea unui singur cuvânt, versuri uneori uşor încărcate de retorism ori prozaisme; ş.a.m.d. Putem presupune, însă, că spectatorul vremii nu lua aminte la aceste laturi. Maiestatea personajelor, tensiunea pasională, strălucirea declamaţiei, stilul viu şi percutant, acţiunea puternică, solicitarea permanentă a emoţiei, fiecare din aceste trăsături în parte, ca şi toate la un loc, erau de natură să pună cugetele în stare de vibraţie, făcând ca freamătul emotiv al sălii pline să treacă înaintea judecăţilor personale.[1]

Latura umană, astfel, este viu şi sugestiv reprezentată. O simţim, cu vibraţia ei aparte, în întreaga comportare a celor două personaje principale. Ambele sunt creaturi ale iubirii. Ca atare, trăiesc sfâşieri intime, sunt muncite de stări contrarii, sunt pradă unor îndoieli şi presentimente întunecate. Gelozia lui Orosman nu e numai crudă; are în ea şi momente de căinţă, îndemnuri spre iertare, nevoie de ispăşire.

S-a spus că în *Zaïre* Voltaire s-a străduit să ţină o cumpănă între filozofii partizani ai incredulităţii şi adversarii lor. Câtă dreptate pot avea aceia care vedeau în această piesă o tragedie religioasă? Asupra faptului se poate discuta mult. Oricum, trebuie să admitem că avem de-a face aici, nu numai cu eroismul unui martiraj, ci în largă măsură şi cu procesul afectiv al unei slăbiciuni omeneşti. Ceea ce domină în cugetul Zaïrei este o pasiune terestră. S-ar putea că autorul să fi folosit conflictul religios şi din abilitate dramatică, pentru a pune mai multă pecete tragică pe evenimentele sufleteşti ale celor doi îndrăgostiţi.

Moralmente, Orosman denotă tot atâta nobleţe cât şi Lusignan, personajul creştin. Dovadă, felul cum înţelege să dea libertate prizonierilor săi şi să nu caute răzbunări împotriva adversarilor, ridicându-se astfel pe deasupra urii de rasă şi de credinţă. În ce priveşte pe Zaïra, şi în atitudinea acesteia stăruie o notă filozofică; libertate, toleranţă, înţelegere pentru orice credinţă, în măsură în care un om s-a format în aceasta, în care s-a deprins să-şi întâmpine viaţa.

În piesă, totodată, se conturează şi un tablou istoric. Poetul ne pune în faţa minţii două lumi, două moduri de înţelegere a vieţii, două sfere de moravuri. Suntem introduşi într-o atmosferă în care ne întâmpină figuri de cruciaţi, în care putem resimţi de aproape tumultul istoric al cruciadelor. Cavalerii francezi poartă cu ei imagini de baladă medievală. Sunt bravi, generoşi, devotaţi unei cauze, credincioşi regelui lor, gata de jertfa care li s-ar cere; sunt în acelaşi timp şi o ţară, o viziune de viaţă, o scrutare în istorie, o misiune în proces de înfăptuire.

---

1 Din corespondenţa lui Voltaire:

„...Zaïre este prima piesă de teatru în care am îndrăznit să mă las pe de-a-ntregul în voia sensibilităţii mele; este singura tragedie efectivă pe care am compus-o...". Şi mai departe: „...Credeam, chiar în vârsta pasiunilor cele mai vii, că iubirea nu este ceva potrivit pentru teatrul tragic. Nu vedeam în această slăbiciune decât un defect fermecător, de natură să micşoreze arta lui Sofocle. Acei cunoscători care se complăceau mai mult în dulceaţa elegantă a lui Racine decât în energia lui Corneille îmi păreau asemănători cu curioşii gata să prefere nudităţilor lui Corregio penelului cast şi nobil al lui Rafael...". Şi – după ce relatează că publicul i-a amintit despre arta lui Racine şi despre dreptul la iubire înscris în această artă – Voltaire încheie: „...Astăzi, gustul publicului care frecventează spectacolele este mai mult ca oricând pentru Corregio. Trebuie, deci, tandreţe şi sentiment...". (Scrisoare către d-l de la Roque, în *Correspondance,* t. 1).

Sunt aspecte, capabile să exprime un episod de mare coloratură istorică, cu dimensiuni şi înţelesuri ca de epopee naţională.

Mahomet, de asemenea, contează ca o exponenţă a teatrului voltairian. Sub raport artistic, şi această piesă numără puncte discutabile. Ca teatralitate, de asemenea, denotă mai mult defecte decât calităţi. Ideatic, însă, atât în vremea ei cât şi mai târziu, piesa a suscitat controverse şi comentarii. În special pe două scene din Franţa, la Paris şi la Lille, răsunetul ei a fost epocal. Faptul că de câteva ori i s-a interzis reprezentarea i-a sporit cu atât mai mult popularitatea. Autorului i s-a adus învinovăţirea că s-ar fi ridicat împotriva bisericii, într-un spirit de intoleranţă şi de injustiţie. Voltaire nu a urmărit să denigreze o religie sau alta, cu libertatea lui de gândire, într-o epocă dominată de criterii iluministe, a luat atitudine împotriva superstiţiei şi fanatismului, doi „monştri" în existenţa istorică şi morală a umanităţii.

Subiectul abundă în situaţii şi complicaţii de melodramă. Mahomet deţine prizonieri pe Seïde şi Palmira, copiii ţeicului Zopir de la Mecca, un adversar declarat al profetului. Cei doi, însă, nu ştiu că îşi sunt fraţi. Mahomet urzeşte împotriva adversarului său un plan infernal. Seïde, fire aplecată spre fanatism, este împins să devină paricid. Dându-şi seama de rătăcire, acesta e hotărât să se răzbune. Iată-l, cu pumnalul în mână, alergând să-l înfigă în persecutorul său. Dar, clipa când trebuia să lovească, o scurtă clătinare avea să-i reţină mâna, după care ca trăsnit s-a prăbuşit la pământ. Cunoaştem explicaţia faptului, fusese otrăvit. Mulţimea care îl urmase, însă, va da întâmplarea pe seama mâniei divine. Terorizată, acceptă convertirea. Islamismul îşi începea, astfel, existenţa.

Figura lui Mahomet este tratată într-un amestec sugestiv, elocvent, de realist istoric cu anumite prefigurări romantice. Care poate fi sentimentul exact al autorului: îşi admiră personajul ori îl detestă? Pe de o parte, îi atribuie: statură înaltă de cuceritor; voinţă şi putere de a privi în depărtări, o ştiinţă hotărâtă în a stăpâni situaţii prezente. Are momente când poate fi clement şi uman, se simte îndeajuns de sigur pe sine, pentru a nu-şi ascunde planurile chiar şi în faţa adversarilor lui redutabili, în orgoliul său există şi trăsătura de forţă a celui chemat să îndeplinească o misiune. Pe de altă parte, personajul este înfăţişat în culori odioase: este crud, vulgar, scelerat, gata să calce în picioare realităţi şi drepturi legitime, fără scrupule în a exploata slăbiciuni omeneşti, prejudecăţi ori superstiţii populare, este vindicativ la culme, la fel de aplecat în a-şi strivi victima cu violenţă ca şi în a o chinui cu perfidie şi rafinament, pare fericit când poate dispreţui umanitatea.

Ar fi greu să fie iubit, chiar şi în momentele lui de mărinimie şi de clemenţă, propriu-zis, nici nu cere aceasta. Ştie, totuşi, să se facă respectat, chiar şi de către aceia care simt nevoia să ridice împotriva lui munţi de proteste.

Piesa, în totalitatea ei, este voită, construită, implicit şi neverosimilă. Informaţia istorică rămâne la suprafaţă. Fie şi în părţile ei posibile, găsim mai mult intuiţie decât exegeză. În dese situaţii, putem avea impresia că Voltaire a modificat cu ştiinţă unele fapte ale istoriei, pentru ca astfel să-şi pună mai în evidenţă intenţia sa tezistă. Dar, pe deasupra tuturor acestor incongruenţe ori contradicţii, un lucru rămâne sigur: încercarea poetului de a privi evenimentele lumii cu criterii de filozof al istoriei, resimte şi are puterea de a comunica pulsaţii umane capabile să marcheze etape şi să instituie forme al civilizaţiei.

Câteva comentarii, acum, şi în legătură cu *Mérope,* piesă despre care nu arareori s-a spus că ar reprezenta în chip hotărât însăşi capodopera dramaturgiei voltairiene.

Inspiraţia descinde direct din piesa cu acelaşi nume a italianului F.-S. Maffei (1713), celebră în epocă şi prin ceea ce transpunea ca dispoziţii temperamentale italiene, şi prin ceea ce autorul ei s-a străduit să extragă din simplitatea şi din patetismul tragicilor francezi.

Subiectul este cunoscut. S-au oprit asupra lui, la distanțe de epoci și de stiluri întregi: în antichitate Hygin, Euripide, Aristotel, Plutarh; de la Renaștere încoace, Maffei, Voltaire și Alfieri. La moderni, linia dominantă este cea dată de Maffei. Nu mai puțin, putem recunoaște în versiunea lui Voltaire și reminiscențe din *Andromaque* de Racine.

Meropa este captiva lui Polifont. Aceasta i-a ucis soțul și fratele. Proclamându-se rege al Messinei, cere reginei să-i devină soție. Meropa acceptă, dar cu condiția ca această căsătorie să aibă loc peste zece ani. Nutrea nădejdea că în acest timp fiul său, pe care în secret izbutise să-l pună la adăpost, va fi în situația s-o răzbune. Într-adevăr, în chiar ziua fixată pentru celebrarea mariajului, introducându-se la curte sub un pseudonim, fiul Meropei îl va doborî pe tiran. Înfăptuia astfel un act de răzbunare, la capătul unei lungi și tulburătoare așteptări. Este interesant de amintit că Voltaire a modificat ceva în caracterul tradițional al lui Polifont. Dacă acesta a stăruit atâta în ideea căsătoriei cu Meropa, nu a făcut-o numai ca îndrăgostit, ci și din strategie politică, pentru ca astfel să capete un argument în plus în a-și legitima uzurparea.

Cu multe lucruri, cititorul sau spectatorul modern i-ar fi greu să se împace: peripeții stufoase, recunoașteri, *quiproquo*-uri, procedee și soluții de melodramă, *ceva* lăsând tot timpul impresia de elaborare premeditată, de lucru voit, de construcție în care totul trebuia să se supună unui plan, de încadrare conformistă într-un sistem. Epoca, însă, nu se împiedica de aceste situații. Reacțiunea ei era alta. Publicul vremii urmărea cu emoție drama unei mame tremurând ani în șir pentru soarta fiului său. Participarea patetică reprezenta sufletește o condiție necesară a spectatorului de teatru. În ce privește sentimentul corporațiilor de teatru din epocă – și acesta – putea să se simtă mulțumit. Piesa în cauză se păstra în cadrele tradiției; sub raport stilistic, era scrisă mai îngrijit decât altele; purta semnătura unui autor socotit în mod unanim printre marile spirite ale vremii, interesând deopotrivă atât pe cei care îl admirau, cât și pe aceia care ar fi fost bucuroși să-l deteste.

7. Judecăți critice

Voltaire a dat scenei tragice șase decenii din viața și străduințele sale. Ce putem spune despre bilanțul artistic și moral al acestei activități? Ar fi nedrept să afirmăm că a fost un eșec, deși destui istorici literari au înclinat și continuă să încline înspre o asemenea idee? Dar nici nu putem proclama că ar fi realizat totalmente o victorie. Adevărul, aici, trebuie văzut într-o perspectivă mai vie, mai funcțională, mai istorică. Nici eșec, nici victorie, ci proces în mers, treaptă de integrare într-o dialectică necesară a culturii, confruntare de valori și sensuri la o răscruce de veacuri.

Pe o coloană, într-adevăr, putem marca minusuri. Subiecte prea încărcate cu evenimente; intrigi complicate; versuri sonore, frumoase, capabile să pună în mișcare resorturi emotive, dar denotând adesea mai mult meșteșug și facilitate decât străduință și profunzime; personaje uneori smulse din realitatea lor istorică, pentru ca în schimb să fie împinse neverosimil în direcții romanești sau în situații de melodramă. De asemenea: elaborări făcute în grabă; versuri rămase la prima lor inspirație, fără o cizelare ulterioară, în măsură a le impune pecetea convingătoare a sincerității; oscilări, inconsecvențe, treceri ușoare dintr-un registru în altul, ancorări în imagini de moment, toate acestea putând să trădeze un spirit împrăștiat, întinzând valențe în prea multe direcții dintr-o dată. Și, în sfârșit: mulțimi întregi de fapte spectaculoase – de exemplu: răpiri, recunoașteri, lupte, mariajuri, comploturi, ucideri, morți, funeralii,

încoronări ş.a. – adresându-se cu precădere ochiului, urechii, încântării trecătoare, nu tot pe atâta şi adâncimilor sufleteşti.

Şi pe plan istoric, ca şi pe plan psihologic, Voltaire ca tragedian s-a aflat oarecum în culpă. Pe primul plan, pentru lipsa lui de exegeză; pe celălalt plan, pentru felul cum nu a încercat să se apropie mai atent, desigur şi cu mai multă căldură, de adevărurile şi adâncimile sufletului omenesc. A uzat de tradiţia tragediei, cu întreaga ei aparatură ideatică şi estetică, mai mult pentru a-şi propaga ideile lui raţionaliste decât pentru a dezbate procese ale confruntării umane cu destinul. De aici, o anume impresie de construcţie voită, totodată şi una de nesinceritate, din care cauză, ştim, posteritatea s-a dovedit reticentă.

Dacă în *Moartea lui Cezar* preocuparea de adevăr istoric este vizibilă, dacă de asemenea în *Roma salvată* s-a condus de aproape după *Catilinarele* lui Cicero, nu este mai puţin adevărat că în alte tragedii ale sale Voltaire a căzut şi el în păcate pe care le-a criticat la alţii. Putem aminti, în acest sens: o incredulitate de tip raţional atribuită personajului Oedip, indiferenţă religioasă la Zaïra, sceleraţie ipocrită la Mahomet ş.a. Nu arareori, deci, putem constata cum admitea ca pledoaria pentru o idee să lase în umbră atât adevărul istoric, cât şi condiţia de artă.

Pe o altă coloană, să trecem în revistă plusurile. Oricum, prin pana lui Voltaire tragedia a câştigat ceva. Nu am putea trece cu uşurinţă peste fapte ca acestea: procedee mai variate; mişcare mai vie; tablouri de viaţă încercând străbateri curajoase în realitate; mai puţină servitute faţă de regula celor trei unităţi; o anume modernitate, preocupată totuşi să nu tulbure ori să nu jignească drepturi câştigate ale tradiţiei. Voltaire vedea în tragedie o formă superioară a minţii şi a sensibilităţii omeneşti; nu mai puţin, îşi dădea seama că genul este ameninţat de crize ori impasuri putând să-i fie fatale. Dorinţa de a revitaliza genul tragic i-a constituit o convingere puternică, o pasiune neîntreruptă. De atâtea ori, în această acţiune, a cunoscut înfrângeri. Poetul, însă, nu a dezarmat. Au existat şi momente ori situaţii în care a trebuit să poarte singur lupta începută. Este de discutat dacă o victorie efectivă, totală sau chiar parţială, ar fi fost sau nu posibilă. Intrarea tragediei într-un con de umbră nu ţinea numai de ceea ce o personalitate poetică sau mai multe ar fi putut să prevină, să corecteze, să reclădească. Fenomenul intra într-un proces istoric; deopotrivă, şi într-o mare mutaţie de cultură, cu implicaţii şi determinări întrecând simplele puteri individuale. Important este că în întâmpinarea acestui proces nu s-a venit cu abdicări inerte ci cu atitudini de continuitate şi apărare. Faptul merită să fie reţinut. Avea să contribuie ca declinul tragediei să nu ia aspecte de final ori prăbuşire, ci de etapă sau de moment conjunctural într-o evoluţie.

Voltaire înţelegea să atribuie tragediei şi funcţiuni edificatoare. Considera că emoţia şi pateticul nu aparţin numai inimii; pot veni şi în ajutorul judecăţii raţionale, mijlocind cunoaştere şi instrucţie. A procedat, de aceea, atât ca poet, cât şi ca filozof. În forme difuze, ca şi în altele declarate, a inclus idei ale sale şi idei ale secolului, privind fanatismul religios, intoleranţa politică, regalitatea, instituţia parlamentară, sectarismul preoţesc, drepturile omului ş.a.

Istoria de teatru şi critica literară continuă să se întrebe dacă Voltaire, în străduinţa sa de a regenera tragedia, nu a contribuit mai degrabă la daunarea genului decât la restaurarea lui. A introdus spectaculozitate, pitoresc, elemente de pantomimă, situaţii putând să solicite a maximum sensibilitatea spectatorului; de asemenea, a folosit cadrul dramatic al tragediei pentru dezbateri filozofice, unele din propriul său mod de judecată, altele din orientările şi preocupările iluministe ale epocii. Pe de o parte – se spune – toate acestea erau necesare, reieşeau din mersul lucrurilor în pas cu vremea, erau cerute de noua psihologie a publicului de teatru. Pe de altă parte, însă, aceste inovaţii puteau să reprezinte şi zdruncinări masive în

structura tradițională a unui gen consacrat, prin natura lui mai rigid, mai solemn şi mai exegetic decât altele.

Procesul – cum s-a mai spus – nu îl priveşte numai pe Voltaire; este în joc şi o contextualitate istorică, în care acesta avea să se dovedească un deschizător de drumuri şi un purtător de cuvânt.

Oricum, în creația sa tragică, Voltaire a fost pe deplin el însuşi; cu chipul aparte al temperamentului şi al viziunilor proprii despre umanitate şi artă; şi, deopotrivă, cu ideile epocii sale, privind revendicări iluministe şi apărarea existenței umane împotriva injustiției, a obscurantismului, a iraționalismului mistic şi a diferitelor forme de intoleranță.

8. Supraviețuiri şi mode: Marmontel, De Belloy, La Harpe, Ducis

Acțiunea întreprinsă de Voltaire, departe de a rămâne în izolare, va deveni, pentru încă o bucată de vreme, aproape un cuvânt de ordine. Mulți imitatori şi discipoli. Pe afişele teatrelor, mereu, alte şi alte tragedii: unele de autori cunoscuți, deținători de fotolii academice sau aspiranți la acestea, altele de autori noi, candidați cu nerăbdare la aplauze şi notorietate. Ne aflăm în fața unui peisaj amplu, într-un fel pitoresc şi vital; într-alt fel, oarecum ciudat şi deconcertant. Rivalități, supralicitări, cabale, intrigi, invidii, lupte şi susceptibilități profesionale, în rândurile autorilor şi actorilor, în atmosfera din diferite cenacluri şi saloane ale vremii, între grupuri şi tabere de spectatori. Întreceri, de la o piesă la cea următoarea, în a se încărca acțiunea cu momente spectaculoase, cu scene de pantomimă, cu evenimente ori deznodăminte zguduitoare; aceasta, până la un punct şi în numele unei concepții de teatru, dar într-o mai largă măsură, desigur, pentru măguliri ale gustului public, pentru publicitate, pentru intrare în curentele modei, pentru concesii făcute unor deprinderi nu îndeajuns de înrădăcinate. Şi încă o trăsătură caracteristică: o asemenea situație, lăsând piesei de teatru posibilitatea să facă aluzii politice şi să dezbată chestiuni contemporane, era de natură să câştige partizani, să creeze stări de opinie, să se înscrie în mentalitatea vremii.

Dintre imitatorii şi discipolii lui Voltaire – repetăm: aceştia au fost mulți – îi vom aminti doar pe cei mai reprezentativi.

În treacăt, mai întâi, o mențiune asupra lui ***Marmontel***[1]. Între sateliții lui Voltaire, este acela care i-a rămas cu deosebire credincios. Ca autor dramatic, opera sa rămâne mult în urma altor activități literare. Primele două piese i-au adus aplauze; următoarele trei au fost tot atâtea eşecuri. Ca valoare literară, toate se găsesc pe acelaşi plan. Dacă unele au avut succes şi altele nu, faptul nu a depins de calitatea lor artistică, propriu-zis, ci de alte elemente şi de alte împrejurări, toate denotând că în teatrul tragic criteriile de apreciere începeau să nu mai aibă unitate, putere principială, consecvență artistică şi destulă disciplină intelectuală.

Celebritatea lui ***De Belloy***[2] se datorează, din toate piesele pe care le-a scris, uneia singure: *Asediul Calais-ului (Le Siège du Calais)*. E vorba de o legendă istorică, având în

---

1 Jean-François Marmontel (1723–1790), dramaturg mediocru dar bun povestitor şi important om de litere din generația *Enciclopediei*. Tragediile sale: *Denys le Tyran* (1748), *Aristomène* (1794), *Cléopâtre* (1750), *Héraclides* (1752), *Egyptus* (1753). A renunțat de bună voie de a mai scrie tragedii, din clipa în care şi-a dat seama că nu putea fi în această direcție decât un epigon.

2 Pierre Laurent de Belloy (1727–1795) a renunțat la cariera juridică pentru a se dedica teatrului. A fost un timp şi actor, la Théâtre-Français. *Titus* (1758) şi *Zalmire* (1760) sunt imitații din Metastasio. *Le Siège du Calais* (1765) i-a adus notorietate. Piesele care au urmat au trecut de mult în tăcere. *Gaston et Bayard* (1771), *Pierre le Cruel* (1772), *Gabrielle de Vergy* (1777).

centrul ei devotamentul lui Eustache de Saint-Pierre, nefericirile unui rege adorat totuşi de către supuşii lui şi – drept culminaţie – victoria morală a taberei franceze, deşi învinsă în luptă, aceasta şi-a cucerit însă respectul şi admiraţia biruitorilor.

Trebuie să ştim că această piesă a fost reprezentată peste tot în Franţa: la Paris, în oraşele din ţară, la curte, în garnizoane, în colegii, în teatre stabile ca şi în altele constituite *ad-hoc*. A trezit valuri de entuziasm, ca într-o adevărată apoteoză a simţirii şi a solidarităţii naţionale. Autorului ei i s-a decernat titlul până atunci unic de poet-cetăţean. Aproape că acela care ar fi încerca să formuleze o reticenţă, ori să se sustragă cumva din corul acestei admiraţii unanime, era suspectat de nepatriotism sau de neloialitate. Anecdota pretinde că un singur glas, acela al ducelui d'Ayen, ar fi avut curajul să riposteze regelui însuşi: „Aş fi dorit ca stilul piesei să fie tot atât de bun francez ca şi mine".

Explicaţia acestei neobişnuite popularităţi este totuşi simplă. Premiera piesei a avut loc în 1765, puţin timp după încheierea tratatului de la Paris, care punea capăt războiului de Şapte ani printr-o pace lipsită de onoare pentru Franţa.

În starea sufletească de amărăciune şi chiar depresiune, resimţită stăruitor în toate straturile populaţiei, această piesă, cu respiraţia ei de orgoliu naţional, cu lecţia sa de patriotism, căpăta virtuţi tonifiante. Înţelesurile ei psihologice îşi dădeau mâna cu o seamă de semnificaţii politice. Era – am spune – pe lângă o chestiune de gust, şi una de conştiinţă statală. Epoca nu refuza asemenea împerecheri, dimpotrivă, puteau să figureze, şi chiar cu precădere, în programele şi opţiunile ei.

Ce a urmat, o dată lucrurile revenite din aceste revărsări în matca lor naturală? În nici un caz, o uitare sau o indiferenţă totală. Lui De Belloy i se vor recunoaşte şi mai departe anume merite. Unul din acestea: a adus pe scenă şi un eveniment naţional, rupând astfel în repertoriul tragic cu monopolul legendelor şi al mitologiei. Altul: a dovedit că interesul tragic poate fi pus în mişcare, nu numai de către nobili şi capete încoronate, ci şi de către oameni din popor, capabili în tăcere de abnegaţie şi fapte eroice. Totodată, au ieşit la iveală şi lipsurile. Prea multă declamaţie, putând să jignească bunul gust, atunci când acesta va putea să se manifeste liber, la adăpost de contagiuni şi exaltări patriotice. Şi încă o obiecţie, la fel de îndreptăţită: da, un subiect din istoria Franţei, dar pe care autorul l-a tratat în manieră sentimentală, nu şi cu adânciri menite să exprime în mod revelator caracterele personajelor şi esenţele unei epoci.

Între autorii care s-au străduit ca tragedia să poată supravieţui, ***La Harpe***[1] ocupă un loc caracteristic. Îl admira pe Voltaire în mod necondiţionat; nu înseamnă, însă, că trebuie să-l situăm printre sateliţii ori imitatorii acestuia. Era unul din spiritele luminate ale epocii, avea remarcabile însuşiri de critic literar şi profesor. Lecţiile sale de literatură s-au aflat în atenţia păturii cultivate a Parisului. Culegerea de lecţii din *Lycée ou Cours de littérature* poate lua loc printre cărţile în care imaginea secolului, cu scrutările ca şi cu contradicţiile acestuia, se configurează revelator. Sunt în ea idei, dezvăluiri şi comentarii despre care Sainte-Beuve putea să încheie cu o reticenţă totuşi solicitantă: „...într-un cuvânt, este bine să trecem prin La Harpe, chiar dacă îndată după aceea va fi nevoie să ieşim...".

1 Jean-Fançois de La Harpe (1739–1803) s-a bucurat de încrederea lui Voltaire, ceea ce i-a atras din partea contemporanilor mai mult inimiciţii decât prietenii şi recunoaşteri. Ca autor dramatic, a avut un destin nefericit. Istoria literară îl numără printre aceia în mâna cărora tragedia clasică a trebuit să expire. Teatrul său cuprinde operele: *Warwick* (1763), *Timoléon* (1764), *Pharamond* (1765), *Gustave Wasa* (1766), *Menzikoff* (1776), *Les Barnécides* (1778), *Jeanne de Naples* (1781), *Les Brames* (1783), *Philoctète* (1783), *Virginie* (1786), *Mélanie ou la Religieuse* (1770).

Cum se poate ca o minte atât de ascuțită și mai ales atât de instruită să se obstineze a păstra un gen compromis prin îmbătrânire și ajuns la scadențe fatale impuse de progresul literar? Cum de nu a înțeles că a compune tragedii în manieră tradițională începuse să devină mai mult o chestiune de rutină, la îndemâna oricărui epigon stăpân pe câteva scheme dramatice și norme de versificație, decât o chestiune de geniu poetic și de vocație creatoare? De ce La Harpe a consimțit cu suficiență să socotească unele aplauze ieșite din măgulirea gustului public drept criterii și confirmări artistice? Și, mai ales, cum de nu și-a dat seama că aceste aplauze nu făceau altceva decât să coboare în vulgaritate, un gen care cândva făcuse gloria spiritului francez?

Sunt întrebări, acestea, pe care diferiți critici și istorici literari, atât mai vechi cât și mai recenți, și le-au pus cu privire la dramaturgia lui La Harpe. În genere, nota de protest ori de rechizitoriu artistic din ele este îndreptățită. Tiradele abundă. Romanescul este căutat și impus cu o anume ostentație. Pledoaria – pentru o cauză sau alta – se face simțită tot timpul. Piesele – în orice caz, majoritatea lor – sunt reci. Ne stăpânește impresia că autorul lor a rămas departe, ca realizare artistică și chiar ca realizare dramatică, de ceea ce a visat și ceea ce efectiv s-a străduit să înfăptuiască.

Există însă și o altă față a medaliei, de care deopotrivă trebuie să ținem seama. Realitatea faptelor în joc este mai complexă decât aparența lor. Lui La Harpe, neapărat, suntem datori să-i recunoaștem și merite. A fost, în toată puterea cuvântului, o conștiință literară a timpului său. Ca scriitor, și-a propus un ideal pentru care nu a încetat nici o clipă să vibreze și să lupte. În oricare dintre tragediile sale putem găsi, alături de atâtea trăsături discutabile, și trăsături valabile. Elocința lui nu e numai retorică; este pusă și în slujba unor idei, în genere îndrăznețe, generoase și actuale. S-a conformat regulilor, în destule locuri chiar cu strictețe. Dar făcea aceasta, nu din comoditate, alegând astfel o cale bătătorită și cu un credit bine asigurat, ci pentru că realmente credea în valoarea acestor reguli ca garanție de artă, ca exponență spirituală a gândirii franceze, ca normă estetică cu deosebire proprie pentru concentrarea și expresia tragică. S-a apropiat de Voltaire, încercând ca și acesta să lărgească sfera subiectelor, să amplifice spectaculozitatea, să creeze starea de tensiune a spectatorilor, fără însă ca în forul său intim să înceteze de a-l considera pe Sofocle drept modelul și învățătorul suprem al poeziei tragice. A cunoscut cabale, injustiții, ingratitudini, eșecuri; toate acestea l-au amărât, i-au procurat chiar momente de deznădejde, fără însă ca moralmente să-l doboare, smulgându-l din credința lui în teatru.

E posibil, totuși, ca La Harpe să-și fi dat seama că lupta pentru o cauză pierdută sau aproape pierdută. Aceasta, departe de a-i umbri cu ceva activitatea, dimpotrivă, aruncă asupra ei încă o lumină. Ar fi fost apăsător de trist ca tragedia să apună în indiferență, sub presiunea unor conjuncturi inevitabile, fără ca sensibilitatea umană și pietatea artistică să-i intoneze un cântec de recunoștință.

Și ***Ducis***[1] este unul dintre autorii despre care nu mai putem afla decât din enciclopedii, din istorii literare și din istorii de teatru. În epoca sa, însă, a însemnat mult, atât prin opera sa dramatică propriu-zisă, cât și din freamătul de public pe care fie și cu întreruperi l-a întreținut

---

1 Jean-François Ducis (1733–1816) figurează în literatura epocii, mai ales, ca poet dramatic. Dintre contemporani, l-a avut ca model pe Voltaire. A fost și succesorul acestuia în fotoliul de la Academie. Și-a început discursul de recepție cu o frază rămasă celebră: „...Domnilor, există oameni mari cărora le urmăm, dar pe care nimeni nu-i poate înlocui...".

Opera sa dramatică: *Amélise* (1768), *Hamlet* (1769), *Roméo et Juliette* (1772), *Oedipe chez Admète* (1778), *Le Roi Lear* (1783), *Macbeth* (1784), *Othello* (1792), *Abufar* (1795).

totuşi zeci de ani în şir, cât şi prin deschiderile sale înspre un teatru mai european, în speţă cu transpuneri shakespeareane.

Până la un punct, Ducis s-a vrut un imitator sau poate un continuator al anticilor, *Oedipe chez Admète* combină două situaţii din teatrul grec: Alcesta înţelegând să moară pentru soţul său (Euripide) şi Oedip dându-şi sfârşitul în braţele Antigonei (Sofocle). Scene ample; imprecaţii şi implorări patetice; remuşcări dureroase; lovituri de teatru conduse cu abilitate; atmosferă de mare spectacol, cu largi solicitări emoţionale. Nimic – am spune – din simplitatea greacă ori din puterea acesteia de a reda şi a impune tragicul prin concentrare. În schimb, mult decor, sentenţiozitate, scene de oroare amintind pe cele din dramele elisabetane, aluzii şi implicaţii filozofice din dezbaterile iluministe ale epocii, totul cu firmă clasică dar în fond tributar şi denotând în mod evident influenţa voltairiană.

Către sfârşitul carierii sale dramatice, Ducis s-a gândit să dea la iveală un teatru militant, edificator, impunându-şi să pledeze pentru câteva adevăruri de viaţă capabile să-i facă pe oameni mai buni şi mai autentici moralmente. În centrul acestui conflict se află piesa *Abufar ou la famille arabe*, succes răsunător în epocă.

Mediul în care suntem purtaţi, deşi de pe o altă latitudine geografică şi istorică, ne pare primitor. Imagini din deşert, într-o zonă toridă înecată într-un ocean de nisipuri. Intriga are în ea un romanesc forţat, bizar, putând s-o facă neconvingătoare. Doi tineri, frate şi soră, se iubesc. Din fericire, spre salvarea moralei, se va afla că sunt numai fraţi adoptivi, nu şi prin sânge. Descrierile, însă, sunt pitoreşti, iar moravurile patriarhale din cadrul familiei arabe, şi acestea, au în ele un omenesc real, convingător, compensând oarecum artificiile, neverosimilitatea şi grotescul intrigii.

Dar ceea ce rămâne mai semnificativ în activitatea de teatru a lui Ducis sunt încercările de transpunere şi de adaptare pe continent a dramaturgiei lui Shakespeare.

S-a spus, chiar în mod insistent, că aceste încercări ar fi constituit un „atentat“ împotriva marelui poet elisabetan. Nu ar fi cazul să aprobăm ori să ne însuşim o asemenea calificare. Trebuie, totuşi, să ne dăm seama ce anume a putut s-o determine şi cu ce corectări e bine să considerăm istoriceşte acest proces literar.

Ducis nu a mers la surse; l-a cunoscut pe Shakespeare din traducerile vremii, prin forţa lucrurilor încă imperfecte ca stil, ca exactitate, ca pătrundere în fondul ideatic şi în fondul poetic al operelor originale. Fără îndoială, Ducis îl admira pe Shakespeare; rămâne însă de văzut dacă l-a şi înţeles îndeajuns. În versiunile sale întâlnim dese abateri de la text: denaturări de sensuri, trunchieri, introduceri personale, simplificări sau dimpotrivă complicaţii, căutări de efecte, modificări în caracterele personajelor, fie prin îngroşarea unor trăsături, fie prin estomparea lor; ş.a.m.d. De ce toate acestea? Adevărul e că autorul francez se preocupa mai mult de reacţiunile publicului din ţara sa, de ceea ce simţea că ar putea să convină ori nu sensibilităţii aparte a acestui public, decât de corectitudinea traducerii şi în genere de o redare autentică a climatului elisabetan.

Câteva referiri, acum, în sensul celor de mai sus. În *Hamlet,* prea puţin din îngândurările şi neliniştea tulburătoare a eroului lui Shakespeare, în schimb, vizibile apropieri de Oreste, personajul din piesa cu acelaşi nume a lui Voltaire. Un Hamlet terorizat de spectrul tatălui său, trecând la răzbunare împotriva mamei-complice, dar cu căderi în genunchi, cu ezitări, cu panică în suflet. În *Romeo şi Julieta:* scene suprimate, între care şi celebra scenă a balconului, renunţare la o seamă de versuri, inclusiv cântecul ciocârliei şi al privighetorii din memorabila scenă a nopţii de iubire; şi, în plus: o situare a bătrânului Montaigue, tatăl lui Romeo, într-un episod ca acela al lui Ugolino din *Infernul* lui Dante. În *Regele Lear* multe înţelesuri ale

piesei rămase în umbră, trecute aproape sub tăcere, pentru ca tot accentul adaptatorului francez să cadă pe scene finale. În speță înnebunirea bătrânului, rătăcirea lui prin furtuni, salvarea lui morală prin devotamentul încărcat de iubire al fiicei pe care altădată o repudiase. În *Macbeth* interveniri în subiect, pe alocuri adevărate răsturnări de situații, cu trecerea Fredegondei pe primul plan și cu un Macbeth devenit pradă remușcărilor. În *Othello* două deznodăminte, unul încercând să-l țină în picioare pe cel original, altul care să fie pe gustul melodramatic al spectatorilor sensibili. Anecdota spune că la o reprezentare cu prima versiune un spectator ar fi strigat cu indignare: „Bine, dar este un maur cel care a făcut aceasta, nu un francez!"

Și în cazul lui Ducis, întocmai ca în acela al lui La Harpe, e nevoie să privim și cealaltă față a medaliei. Să nu cerem nici scriitorului, și nici epocii, mai mult decât puteau să dea! Oricum, ne aflăm în fața unui poet adevărat, pătruns de ideea că prin scrisul său avea de împlinit o misiune. Concesiile făcute publicului erau necesare. Ar fi fost cu neputință ca de la clasici și de la imitatorii acestora, toți legați de o tradiție încercuită cu reguli și sisteme, să se treacă dintr-o dată, fără oscilări și tranziții, la o dramaturgie ca aceea a lui Shakespeare, în atâtea privințe la antipodul celei dintâi. Socotim, de aceea, că între părerile care vorbesc despre „atentatul" împotriva dramei shakespeareane și părerile celor care socotesc că în epoca lui Ducis a făcut pentru această dramă tot ce se putea face, acestea din urmă au mai multă dreptate. Ducis a contribuit în mod substanțial ca teatrul shakespearean să-și facă o intrare pe continent. Unele păreri, chiar, pretind că în acest sens i-a fost superior lui Voltaire. Într-adevăr, a edulcorat o seamă întreagă de situații frecvente la elisabetani, a modificat unele personaje britanice pentru a le aduce pe gustul francez, dar nu a mers până la a travesti pe Desdemona în Zaïra și pe Othello în Oman, fapt pe care posteritatea continuă să nu i-l ierte lui Voltaire.

9. Câteva judecăți de încheiere

Cu ce imagini putem rămâne în minte, încheind acest capitol?

Din prima jumătate a secolului al XVII-lea și până către sfârșitul secolului următor, tragedia franceză a parcurs un drum lung, înscriind în el o succesiunea firească de trepte evolutive, incipiențe și prefigurări, forme de maturitate și de apogeu, manifestări de oboseală și îmbătrânire conducând în mod ineluctabil spre declin și ieșiri din actualitate.

Ne aflăm în fața unui proces amplu, încărcat de istorie și de umanitate. Nimic – în acest proces – nu s-a petrecut simplu, abstract, în afara vreuneia din realitățile înconjurătoare, cu aspirațiile și determinările lor de viață. Au existat – *și* în succesiuni ordonate, *și* cu alternări sau întrepătrunderi contrapunctice – faze de lumini și umbre. S-au înregistrat aclamări și adeziuni totale; nu mai puțin și rezerve sau critici. Mișcarea nu a rămas închisă în ea însăși sau între hotare naționale, a iradiat și dincolo de acestea, în spații de universalitate ale culturii.

Tragedia antică, tragedia elisabetană, tragedia franceză, clasică și neoclasică; iată – schematic – principalele punctări în tabloul istoric și în peisajul de stiluri al genului. În condiții istorice diferite, cu mijloace artistice proprii, toate au slujit și au perpetuat o idee comună. Nu ar fi cazul, deci, ca între ele să încercăm a stabili o ierarhie. Deosebirile dintre ele sunt deosebiri de formă, nu și de substanță. Iar în ce privește însemnătatea lor – pentru cultura umanistă în general și pentru cultura teatrală în special –, nu ar avea sens ca

aceasta să fie măsurată cu grade şi termeni de comparaţie. Natura ei o aşază între valori, nu printre contingenţe.

În raport cu tragedia antică şi cu cea elisabetană, într-adevăr, tragedia franceză pare mai votă, mai convenţională. De aici, impresii şi judecăţi ca acestea, toate păstrând în ele gânduri şi intenţii reticente: construcţie oarecum dogmatică, artificii şi afectări de sistem; supunere cu spirit de servitute la reguli şi canoane, aplecări şi preferinţe pentru gustul aristocratic, în detrimentul simţirilor comune.

Faptul îşi are explicaţia lui aparte. El ţine de mai mulţi factori, specific francezi. Unii din aceştia – cei privind arhitectura construcţiei dramatice, ordinea simetrică, siguranţa frazării, sentimentul intens al regulilor – reflectă raţionalism cartesian; altele – cultul pentru antichitate, preferinţa pentru nume mari, înveşmântarea solemnă, demnitatea în ţinută şi costum, eticheta, ambianţa de curte, desfăşurarea cu notă de ceremonial – sunt expresii ale unui orgoliu naţional, un fel de metaforic de a propaga valori şi sensuri franceze de istorie în transpuneri cu linie, respiraţie şi înălţimi clasice.

Oricum, trebuie să admitem că ieşirea din actualitate a tragediei franceze nu s-a petrecut prin destrămări penibile, ca într-o agonie prelungită, ci dimpotrivă cu zvâcniri de vitalitate, cu voinţă de regenerare. Până în ultima clipă, genul a fost slujit de spirite mari. Declinul a fost un proces evolutiv, cu mari temeiuri în trecut şi cu interesante deschideri spre viitor.

CAPITOLUL III

UN GEN NOU: DRAMA BURGHEZĂ

1. Preliminarii

Apariția și dezvoltarea dramei constituie un capitol pe cât de complex pe atât de reprezentativ, întrunind în el elemente, aspecte și determinări din diferite direcții de gândire și de manifestare în epocă. Procesul poate fi numărat printre acele fenomene de tip cosmopolit și enciclopedizant care sub raport spiritual a făcut din secolul al XVIII-lea un secol de întrepătrunderi și convergențe europene.

Ideea dramei nu aparține în mod expres vreunui autor anumit, vreunei școli literare bine localizate, vreunei situații speciale, putând să fie definită ca atare; ea s-a configurat de fapt într-un context mai larg, însumând în cuprinsul lui atât opțiuni locale cât și o tendință comună spre forme de agregare și unitate. Nu e mai puțin adevărat, însă, că în acest proces Franței i-a revenit un rol activ și caracteristic, pe de o parte ca factor catalizator în ce privește o seamă de curente și stări de opinie din epocă, pe de altă parte ca putere de sinteză și de punere în doctrină a chestiunii.

Dezvoltările ce urmează își propun să vină cu ilustrări și argumente în sprijinul afirmațiilor de mai sus.

2. Influențe literare străine

Este de văzut dacă în clipa când puneau în discuție vechiul sistem dramatic francez, Diderot, Voltaire, Grimm ș.a. aveau în minte o formulă limpede de înlocuire. Este cert, însă, că făceau comparație cu situații din alte literaturi și că aceste comparații erau de natură să lumineze orizonturi noi. Tragedia și comedia din secolul trecut fuseseră prin excelență creații ale spiritului francez; în ce privește însă forma nouă spre care se tindea acum, aceasta trebuia să se inspire, să asimileze date corespunzătoare și să-și croiască drum într-o atmosferă de sincretism european.

Se exprimă regretul că părți întregi din lecția de simplitate, de frumusețe suverană și de umanitate adâncă din teatrul grec sunt date uitării, lăsând ca în schimb să domine nesfârșite complicații romanesci, intrigi tulburi de viață neverosimilă, versificație încărcată de sonorități și de emfază. Este un protest, însă, care răsuna mai mult la suprafață; nu antichitatea era cea chemată să influențeze în primul rând căutările și opțiunile vremii, ci viața modernă europeană,

atât cea muncită de presimțiri și determinări iluministe, cât și cea reflectată în cosmopolitismul literar al vremii.[1]

Influența teatrului italian e minimă; mai precis: produce încântări de moment, fie prin mulțimea lui de *imbroglio*-uri amuzante, fie prin părțile lui cântate, dar nu ajunge să imprime și înțelesuri mai adânci, în conformitate cu împrejurările sociale și morale din epocă. Chiar și comediile lui Goldoni erau întâmpinate cu reticență, pe alocuri și cu maliție. Diderot le socotea simple farse, atât și nimic mai mult. Dramaturgilor-filozofi, în genere, revărsarea de vervă și de naturalețe din teatrul autorului italian le părea oarecum supărătoare. Ne explicăm de ce. Pe acești dramaturgi, opera de artă, aceasta în sine, îi interesa mai puțin; primordial în concepția acestora era ca piesa suită pe scenă să militeze pentru o teză, să producă asupra spectatorilor efecte moralizatoare, să contribuie la edificarea unui teatru al viitorului.

La fel de palidă poate fi socotită și influența dramaturgiei spaniole. Aceasta s-a aflat mai mult în atenția repertoriilor de la Comedia Italiană, în măsura în care putea să satisfacă un gust la modă pentru intrigi complicate, lovituri de teatru, scene de balcon, demonstrații de gelozie, un anume exotism. Chiar teatrul lui Lope de Vega sau al lui Calderon nu trecea de acest nivel. În ce privește Spania din *Bărbierul din Sevilla* sau din *Nunta lui Figaro,* capodoperele lui Baumarchais, și aceasta, era o Spanie convențională, mai mult element de culoare și decor decât factor de substanță și factor integrator în acțiunile corespunzătoare.

Cu totul altfel se prezintă situația în ce privește legăturile cu teatrul englez și cu literatura engleză în genere. În procesul care a condus la întemeierea dramei moderne, atât pe plan francez cât și pe plan european, capitolul acestor legături a jucat un rol fundamental.

Revocarea Edictului de la Nantes, în 1685, a făcut ca aproape patru sute de mii de protestanți francezi să ia drumul exilului, mai cu seamă în Anglia și în țările germanice. Acești refugiați au ajutat ca între Europa latină și Europa germanică să se întindă neprevăzute punți de comunicare. Critica protestantă, căreia aceste evenimente i-au dat noi și puternice impulsuri, a deschis drumuri inedite pentru afirmarea și propagarea unui spirit european.

Literatura, ca domeniu capabil să cuprindă și să exprime realități din numeroase direcții ale gândirii și ale sensibilității omenești, s-a aflat în centrul lucrurilor. Mișcările configurate sub semnul ei au imprimat pe întreaga procesualitate a secolului al XVIII-lea o pecete caracteristică.

Voltaire, într-o scrisoare din 1768 către Horace Walpole, proclama, nu fără un pronunțat orgoliu, că este cel dintâi scriitor care i-a informat pe francezi, nu numai despre Shakespeare, ci și despre alți scriitori englezi, în speță Milton, Waller, Rochester, Dryden și Pope. Într-adevăr, *Scrisori engleze sau filozofice (Lettres anglaises ou philosophiques),* apărută în 1734, reprezintă un moment crucial în noul și marele interes al opiniei publice franceze pentru Anglia filozofică, politică și literară. Nu este mai puțin adevărat, însă, că terenul începuse să fie pregătit încă mai de mult. În această privință, cel puțin două nume pot fi amintite: al lui Béat de Muralt și al abatelui Prévost.

1 Iată, de exemplu, o intervenție a lui Diderot:

„...Cei vechi aveau o altă idee. O conduită simplă, o acțiune prinsă cât mai aproape de sfârșitul ei, pentru ca totul să fie situat pe extremă; o catastrofă neîncetat iminentă și de regulă îndepărtată printr-o circumstanță simplă și adevărată; unul sau două caractere desemnate cu siguranță: iată întregul aparat. Nu îi trebuie lui Sofocle și altceva, mai mult decât atâta, pentru a ne răscoli spiritele... Nu voi obosi niciodată, în a striga francezilor: Adevărul! Natura! Cei vechi! Sofocle! Filoctet!... Nu am economisit nimic, în a corupe genul dramatic. Am păstrat de la cei vechi acea emfază a versificației care convenea limbilor de intensitate forțe și de accente răsunătoare în teatre spațioase, precum și unei declamații cadențate și acompaniate de instrumente muzicale; și, în schimb, am părăsit simplitatea intrigii și a dialogului, ca și adevărul tablourilor...". *(De la poésie dramatique,* V: *Des drames simples et des drames composés,* t. VII).

Muralt[1] proclamă o superioritate şi implicit o supremaţie intelectuală a Angliei. Era întâia oară când publicul mare francez auzea rostindu-se o asemenea sentinţă. Nu este locul, aici, să intrăm în amănunte; este de la sine înţeles, însă, că afirmaţia avea să dea naştere la dezbateri aprinse, în presă, pe culoarele Academiei, în cenaclurile de scriitori ca şi în lumea universitară.

Ne interesează, mai ales, opiniile lui Muralt în legătură cu creaţia dramatică. Despre Shakespeare aminteşte doar în treacăt; e limpede că nu l-a aprofundat. Ben Jonson îi este mai familiar; îl apropie oarecum de Molière, dar socotindu-l inferior acestuia. Englezii – ni se spune – nu au ţtiinţa de a zugrăvi trăsături general-umane; în teatrul lor găsim mai ales caractere singulare, fiecare din acestea cu chipul şi fantezia sa proprie. Tragedia engleză, îi impune mai mult. Descoperă în ea ceva de grandoare sălbatecă. Consideră că geniul naţiunii înclină cu putere spre categoria seriosului grav din faptele vieţii şi ale umanităţii. Regretă – de aceea – că se fac amestecuri groteşti de comic şi tragic, că în unele scene apar momente „dezgustătoare“, că uneori culoarea istorică este ignorată şi că, întocmai ca francezii, englezii alunecă şi ei în prostul gust al perucilor pudrate şi al personajelor împodobite cu panglicuţe.

Abatele ***Prévost***[2], de asemenea, poate fi numărat printre pionierii care au naturalizat în Franţa gustul pentru literatura engleză. Are dese referiri la Milton, Spenser, Addison, Thomson ş.a. poezia engleză, în genere, îi pare demnă de interes. Consideră că teatrul în Anglia are un statut aparte, o personalitate proprie. Este un teatru, anume, care se deosebeşte mult de ceea ce ne-am obişnuit să vedem în teatrul grec sau în cel francez. Într-adevăr, nu are regularitatea acestora, ceea ce ar putea să-i constituie o lipsă. În atâtea alte privinţe, însă, este viu, penetrant, puternic, convingător. Mai cu seamă, impresionează prin chipul său de a pune în cauză şi a stăpâni o întreagă scară a sentimentelor omeneşti, de la unele de înfiorări inefabile până la altele de pasionalitate intensă şi de amploare tragică.

În continuare, scriitorul relatează despre spectacolele la care a asistat: *Don Sebastian* de Dryden, *Conspiraţia de la Veneţia* de Otway, comedii de Congrese şi Farquhar. Ne declară că toate acestea i-au procurat o „nesfârşită satisfacţie“. Principala atenţie, bineînţeles, este dedicată lui Shakespeare. Socoteşte că acest britanic, fiul unui „şef al unei manufacturi de lână“, avea geniu. E convins că Shakespeare nu i-a cunoscut pe clasici. Dar rămâne de văzut – ni se spune – dacă acest fapt i-ar fi dăunat ori dimpotrivă i-a venit în ajutor. Cine ştie dacă mai multă apropiere de clasici nu i-ar fi imprimat o frână, de natură să ţină în loc acele revărsări frenetice de vervă poetică ori acele „delirări“ sublime, atât de prezente şi de caracteristice peste tot în opera shakespeareană. Nu exclude ca *Furtuna* să apară în ochii francezilor drept o „piesă ridiculă“. *Hamlet* îi smulge câteodată accente de protest: „...o

1 Béat de Muralt, jumătate francez şi jumătate german, făcea parte dintr-o familie protestantă, stabilită de mai multă vreme la Berna. Un timp, s-a aflat ca soldat în serviciul Franţei. O şedere în Anglia, 1694–1695, i-a dat putinţa să cunoască starea de spirit din această ţară. Din cauza exaltării lui pietiste, atât Berna cât şi Geneva l-au obligat să se exileze. S-a refugiat la Colombier, în Franţa, unde şi-a reluat viaţa. O viaţă – cum s-a spus – încărcată de rătăciri ale unui om totuşi înţelept.

Părerile lui Muralt sunt expuse în *Scrisori despre Englezi şi Francezi şi despre călătorii (Lettres sur les Anglais et les Français et sur les voyages).* Se crede că această carte a fost pusă în vânzare în 1724. Autorul, pe atunci în pragul bătrâneţii, a consimţit s-o publice doar la insistenţele prietenilor şi admiratorilor săi. Ideile din ea, cel puţin fragmentar, erau cunoscute şi dezbătute în opinia vremii cu mult înainte de apariţia lor în volum.

2 Antoine-François Prévost d'Exile (1697–1763), scriitor francez, autor al celebrului roman *Manon Lescaut* (1731), ca şi al volumelor *Histoire d'un Grecque moderne* /141), *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728), *Mémoires d'un honnéte homme* (1745), traducător al mai multor opere din literatura engleză. Între 1733–1740, a întemeiat şi a condus la Londra jurnalul *Le Pour et le Contre,* cu scopul precis de a difuza în Franţa idei şi opere engleze.

rapsodie ciudată, în care nu găsim nici ordine, nici verosimilitate...". Poetul, totuşi, îi pare uriaş. Energia expresiei; arta de a înfăţişa situaţii şi de a conduce evenimente; un fel liber, filozofic, încărcat de adevăr şi franchețe, în a dezbate idei despre justiție, onoare, înțelepciune, iubire, despre condiția umană în general; iată trăsături pe care scriitorul francez le scoate în relief, recunoscând că pana lui Shakespeare le-a imprimat unicitate.

Adevăratul semnal, în ce priveşte interesul francez pentru literele din Anglia, este cel dat în *Lettres philosophiques* (1734), scrierea lui Voltaire. Volumul apăruse mai întâi în Anglia, cu un an înainte, sub titlul *Letters concerning the English Nation.* Referirile propriu-zise la teatru, într-adevăr, pot părea marginale în raport cu alte aspecte ale mentalității britanice pe care scriitorul francez a ținut să le scoată în evidență; sunt totuşi, îndeajuns de simptomatice şi de revelatoare pentru ca prin prisma lor să întrezărim ceea ce avea să urmeze.

În Anglia, Voltaire a frecvent cu asiduitate mişcarea teatrală şi şi-a constituit prietenii printre autorii de teatru. Dintre înaintaşi, l-au interesat mai cu seamă Dryden şi Addison. Dintre contemporanii notorii, i-a cunoscut pe Colley Ciber şi Congreve. Acesta din urmă, de altminteri, i-a procurat şi o decepție: i s-a înfățişat mai mult ca om de lume decât ca poet şi dramaturg. S-a apropiat şi de autori mai puțin remarcabili. De exemplu: Parnell, din care s-a inspirat în parte pentru personajul ermitului din *Zadig;* Garth, a cărui piesă *The Dispensary,* chiar începuse s-o traducă; Gay, care l-a informat despre piesa *The Beggar's Opera* încă înainte de reprezentarea ei pe scenă.

Cu comedia engleză din perioada Restaurației şi-a descoperit unele afinități. Mai precis tonul natural din această comedie, ca şi felul ei mai apărat de a zugrăvi oameni şi moravuri, se acordau cu spiritul satiric, persiflant şi oarecum mizantropic al scriitorului francez. Este cu totul altceva decât ceea ce în teatrul clasic din Franța se înțelegea prin „finesse" ori „bienséance". Comedia engleză nu-şi propunea neapărat să îndrepte moravuri, să apară ca o şcoală de virtuți. Nimic mai firesc, deci, decât ca în Franța o asemenea concepție să trezească rețineri, să producă proteste, să dea chiar impresia de sfidare a bunei-cuviințe. Voltaire, însă, s-a simțit îndemnat să vadă în aceste trăsături un drum promițător înspre un comic real şi comunicativ.

Bineînțeles, principala descoperire avea să graviteze în jurul teatrului, shakeapearean. În această privință, demersul marcat de Voltaire, deşi aparent încărcat de contradicții şi inconsecvențe, rămâne în procesualitatea dramei franceze, o piatră de hotar.

Ideile emise în *Lettres philosophiques* au dat linia unei atitudini pe care în esența ei Voltaire nu a dezmințit-o niciodată, dar căreia cu timpul, sub impresia unor exagerări produse de moda engleză în Franța, a simțit nevoia să-i aducă anume corectări de ton şi de nuanță.

I se recunoaşte lui Shakespeare geniu şi putere creatoare. Opera, însă, îi pare şi deconcertantă. Consideră că britanicul este departe de regulile simple şi necesare ale dramei. Elemente de mare şi nobilă frumusețe apar în amestecuri bizare cu altele groteşti: absurdități, revărsări în dezordine şi cascade; situații neverosimile; totodată şi străfulgerări de lumină, în măsură să uluiască şi să încânte. Totul, cu o strălucire aparte, de natură să pună în umbră multe imagini de spirit rațional ale modernilor de pe continent.

De fapt, aceste constatări în legătură cu Shakeapeare nu priveau numai teatrul acestuia, ele puneau în cauză şi poezia britanică în general. Voltaire compară această poezie cu ramificațiile stufoase ale unui copac puternic, crescut în aşa măsură în voia naturii încât orice intervenție a mâinii omeneşti, fie şi cu cea mai bună intenție de a corecta ceva, nu ar face decât să-i dăuneze.

Cu timpul, drept protest împotriva exagerării de care s-a amintit, critica lui Voltaire avea să se înăsprească[1]. Dovadă, ideile expuse în *Appel à toutes les nations de l'Europe* (1766), într-o celebră scrisoare către Academia Franceză, scrisoare citită în ședință publică de către d'Alembert, în articolul despre „frumos" din *Dictionnaire philosophique* ș.a.

Consideră că Racine și Corneille nu și-au pierdut și nici nu și-ar putea pierde vreodată actualitatea. O nouă ediție a operelor lui Shakespeare, aparținând lui Le Tourneur, este întâmpinată cu critici și rezerve. Voltaire incriminează pasaje întregi din *Othello, Macbeth, Romeo și Julieta, Regele Lear, Hamlet* ș.a. Motivul: personajele respective îi par grotești, obscene, de natură să ni-l înfățișeze pe autorul lor drept o „paiață rustică", prea ușor și prea repede dispus să amestece josnicia cu înălțimea de sentimente, bufoneria cu situația tragică, buna-cuviință cu sălbăticia, firescul lucrurilor cu grotescul lor, simplitatea gândirii cu prețiozități și impetuozități declamatorii.

Am greși, însă, dacă pe marginea acestor constatări și opinii am trage concluzii radicale. Voltaire, totuși, rămâne un ctitor al pătrunderii shakespeareane în destinul teatrului francez modern. „Haosul" la care s-a referit, adesea, nu este numai haos. Recunoștea că pe întinsul lui există și se încrucișează mereu numeroase „raze de lumină".

Atitudinea lui Voltaire nu este singulară; se poate spune că scriitorul francez a creat școală, dând premise în gândirea literară și în anume raporturi de spiritualitate cosmopolită a vremii.

În *Enciclopedie,* sub pana cavalerului Jaucourt, se spune: „...Sublimul și geniul strălucesc în Shakespeare ca fulgerele într-o noapte lungă...". Mai departe, găsim: „...Câteodată, citind aceste piese, rămânem surprinși de sublimitatea acestui gen vast; totuși, nu ajută ca această admirație să dureze. Unor portrete, în care găsim întreaga elevație și întreaga noblețe a unui Rafael, le succed tablouri mizerabile, ca ieșite din pana unor pictori de tavernă...". Diderot gândește la fel: Shakespeare, incontestabil, este un geniu; dar un geniu frust, lipsit de gust, ale cărui opere, în ultimă instanță, rămân inacceptabile gustului francez. Iar într-un articol din *Journal Encyclopédique* (nov. 1757) întâlnim această observație: „...este o nefericire, pentru o națiune, ca un om de geniu să se nască în sânul ei, într-o epocă în care gustul nu a ajuns încă să se formeze...".

Între 1760 și 1830, atât în perioada de constituire a dramei burgheze cât și în perioada de afirmare a dramei romantice, numele lui Shakespeare a fost evocat în mod stăruitor. Nu înseamnă, însă, că autorul lui Hamlet ar fi detronat tot ce s-a petrecut până atunci în viața și tradiția teatrului francez. Preluarea shakespeareană a fost o preluare critică. Fie și autorii cei mai deschiși spre inovație, spre ieșire din dogmatismul clasicist ori spre raporturi cu literaturi străine au înțeles să admire cu spirit critic, să procedeze cu luciditate, să interpreteze, nu să imite propriu-zis.

Paralel cu aceste dezbateri legate de pătrunderea ideilor engleze, asistăm și la o influențare la fel de caracteristică a literaturii germane. E vorba, anume, de o literatură germană în proces de regenerare, după perioada de sterilitate în care o împinseseră, printre altele, evenimentele și urmările războiului de Treizeci de ani. Ne aflăm la jumătatea secolului al XVIII-lea. Germania, acum, redevenea conștientă de calitatea și forțele ei spirituale. Își

1 Într-o scrisoare a lui Voltaire către d'Argental, datată 19 iulie 1776, găsim: „...Ce este mai îngrozitor este că monstrul are partizani în Franța; și, culmea calamității, a oroarei, este că eu sunt primul care am vorbit despre Shakespeare; eu sunt acela care cel dintâi a arătat francezilor câteva perle pe care le-am putut descoperi într-un maldăr de gunoaie. Nu mi-aș fi închipuit vreodată, că am să ajut la călcarea în picioare a coroanelor lui Corneille și Racine, pentru ca în schimb să fie împodobită fruntea unui histrion barbar...".

dădea seama că trebuie să se emancipeze de servitutea pe care, în absența sau carența unei creații proprii, o contractase atât în mod conștient cât și pe nesimțite față de literatura și civilizația franceză. Secolul al XVIII-lea francez – ca să folosim o expresie a lui Hegel – a avut un „fanatism al gândirii abstracte". Linia regenerării germane se definea astfel: ieșire de sub dominarea raționalismului arid al acestei gândiri, pentru ca în schimb prin ferestrele astfel deschise să pătrundă aerul vieții și al naturii.

În centrul influenței germane, mai ales în ce privește drumul spre constituirea dramei, se află opera de teatru și ideile lui Leesing. Acestea din urmă, într-adevăr, cu fondul lor german, dar nu mai puțin și cu pecetea unor preluări și asimilări din lucrările de teoretician ale lui Diderot.

Miss Sara Simpson, această primă „dramă domestică" a scriitorului german, s-a bucurat în Franța de mai multe traduceri, a dat naștere la câteva imitații, a găsit apărători în *Journal encyclopédique* și în *Journal des savants,* a repurtat aplauze la Saint-Germain- Lays-en, pe scena teatrului particular al ducelui d'Ayen. „E posibil ca sub raport artistic germanii să aibă încă multe de învățat; în ce privește însă geniul lor, acesta s-a angajat pe marele drum al naturii...". Se crede că această apreciere, consemnată în *Journal étranger* (1761), îi aparține lui Diderot însuși.

Mina von Barnhelm, însă, cel puțin în forma ei originală, s-a impus mai puțin. Putem da faptului două explicații: una ar ține de caracterul exclusiv german al piesei, alta de romanescul ei fad, cu desfășurare înceată și oarecum convențională. Nici *Emilia Galotti,* și nici *Nathan Înțeleptul,* nu au fost întâmpinate cu totală admirație. Asupra celei dintâi, opinia d-nei de Staël era destul de reticentă: „...de fapt, subiectul din *Virgine* (piesă mai veche, 1683, a unui autor Campitron, n.r.) transformată într-o circumstanță modernă și particulară...". Despre cealaltă, se spunea: un manifest dialogat asupra intoleranței, interesant ca lectură, dar greu practicabil și mai ales greu suportabil pe scenă; o piesă de teatru trebuie să trăiască prin psihologie și acțiune, nu prin teorii, raționamente și demonstrații; ş.a.m.d. Însă, aceste rezerve nu au împiedicat ca într-o publicație din epocă, *Nouveau théâtre allemand* (1783), ca și în alta ulterioară, *Chefs-d'oeuvres des théâtres étrangers* (1822–1824), piesele lui Lessing să figureze în mod reprezentativ.

În genere, opera dramatică a lui Lessing a fost primită în Franța cu reticențe și răceală. Nu același lucru, însă, se poate spune și despre ideile lui de teorie și critică teatrală. Aceste idei au pătruns adânc, fecund, creând aproape un adevărat curent de opinie. Au contribuit ca în judecățile despre teatru să se instituie un climat de libertate, de căutări și deschideri, toate acestea de natură să clatine autoritatea „regulilor", să propage un spirit reformator, să așeze premise pentru dezvoltări viitoare. E în joc, aici, nu o admirație oarbă, ci una critică și activă. Se regreta – de exemplu – că Lessing s-a mulțumit cu o cunoaștere doar superficială a lui Corneille; că în judecățile sale a procedat adesea cu „parțialitate"; că punea întreaga existență și întreaga calitate a teatrului francez sub semne de îndoială; că a tăgăduit tragediei franceze un adevărat spirit tragic; ş.a. Aceasta nu a împiedicat, însă, să se recunoască scriitorului german și demersurilor lui teoretice merite apreciabile. Și anume: „excelente observații"; „reflecții fine și adânci"; „un aer de ieșire din dogmă ori tradiții"; „o chemare spre reforme și acte regeneratorii". Frumosul nu e unul singur. În artă, spiritul trebuie să se simtă liber. *Dramaturgia* nu putea să fie admisă necondiționat; este cert că mentalitatea franceză a apreciat mult această lucrare a lui Lessing, acordându-i în epocă prestigii de îndreptar teoretic și de program.

Procesul influențelor străine, despre care s-a amintit în paragraful de față, s-a petrecut într-o ambianță franceză și europeană în care chestiunea *dramei* se afla în aer. Franța a împrumutat din Anglia și din Germania, nu idei și opere care să-i fi fost cu desăvârșire noi, ci date și orientări pentru care începea să fie pregătită spiritualmente, care corespundeau unora din aspirațiile ei în curs. În lanțul dezvoltărilor ce urmează, această idee va trebui să revină, de fiecare dată având a ne confirma cu adevăr specificurile naționale ce purtau în ele și o pecete europeană.

3. Cauze sociale

Totuși, însemnătatea influențelor literare despre care s-a vorbit mai sus este relativă. Principala determinare în constituirea dramei franceze se leagă de cauze sociale. Iradierile acestora străbat în numeroase direcții, aducând sub ascultarea lor aproape totul. Stările de spirit, acum, sunt altele decât în timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea. Mersul ascendent al burgheziei făcea ca vechea ierarhie a claselor sociale, implicit regimul de privilegii în ființă, să se clatine. Drumul spre marea revoluție de la sfârșitul secolului al XVIII-lea începea să se configureze. Întreaga activitate a societății era adusă în orbita acestor situații și orientări. Proclamarea principiului de libertate se anunța ca apropiat cuvânt general de ordine.

Nimic mai firesc, deci, decât ca într-o asemenea ambianță teatrul clasic francez să nu-și mai poată exercita vechea lui suveranitate. Formal, tragedia și comedia de tipul tradițional sunt încă în picioare. Fondul lor, însă, devenea susceptibil de modificări. Studiul psihologic și elementul propriu-zis tragic aveau să treacă mai departe în umbră, pentru ca în schimb să capete prioritate argumentarea și propaganda filozofică, edificarea morală, instrucția cetățenească, comportarea individului în raporturile intime cu el însuși ca și în cele generale cu societatea. În ce privește sentimentul de sine al autorului de teatru, acesta începea să simtă ca fiind de datoria lui să devină îndrumător de conștiințe, să se facă ascultat de semenii săi, să pledeze pentru drepturile și condiția speței umane, să-și simtă învestiri și prerogative spirituale ca de legislator.[1]

În toate aceste opțiuni și luări de poziție, raportarea la adevărurile naturii constituie un fapt-cheie. Omul social și omul naturii nu sunt două entități diferite, ci două aspecte integrante. Legile societății sunt chemate, nu să contrazică ori să elimine pe acelea ale naturii, ci să le perfecționeze. Natura umană, în esența ei, este bună. Arta este datoare să țină seama de acest adevăr fundamental. Arta literară, în special, este chemată să-l apere, să-l propage, să-i pună în lumină nesfârșitele lui valențe. Desigur, există tiranii și tiranii, toate meritând protestul și indignarea noastră; aceasta, însă, nu anulează și o altă constatare, aceea privind o propensiune naturală a ființei umane înspre virtute și superioritate spirituală. În toate acestea, rațiunii îi revine un rol major; ea este aceea prin care starea de natură și starea socială pot să descopere și să întindă punțile lor de comunicare.

E mai important ca teatrul să moralizeze decât să placă și să amuze. Utilitatea prezentă poate fi îndreptățită să treacă înaintea diferitelor considerații generale sau de principiu.

---

1 Un citat, în acest sens, din scrierile lui Diderot: „...O! ce binefacere ar fi pentru oameni, dacă toate artele de imitație și-ar propune un obiect comun și ar ajunge într-o zi să concure cu legile întru a ne face să iubim virtutea și să urâm viciul! Este în sarcina filozofului să facă o asemenea invitație: să se adreseze poetului, pictorului, muzicianului, strigându-le cu putere: Oameni de geniu, pentru care scop v-a înzestrat Cerul? Dacă această chemare va fi auzită, curând imaginile destrăbălării nu ar mai acoperi pereții palatelor noastre; vocile noastre nu ar mai fi organe ale crimei; iar gustul și moravurile noastre ar fi în câștig...“ (în *De la Poésie Dramatique, Oeuvres,* VII).

Maximele și sentințele sunt la locul lor, dacă pot veni în slujba unei propagande politice și sociale la ordinea zilei. „Dragostea de umanitate“ este un concept cu drept de încetățenire în spiritele vremii. În trecut, teatrul se adresa mai mult păturilor privilegiate; e necesar, acum, să fie polarizată atenția poporului în general. E greșit să se creadă că mulțimile populare ar fi ostile teatrului și deci improprii pentru a-i pătrunde înțelesurile. Este exclus ca atunci când poetul-dramaturg ar aduce pe scenă o situație interesantă, cu adevăruri umane în ea, simțirea comună să nu-i răspundă cu emoția și adeziunea ei. Teatrul grec – de exemplu – mobiliza atenția și adeziunea întregii cetăți. Shakespare – nu mai puțin – s-a bucurat de sprijinul mulțimilor. Vremea când se considera că autorul dramatic trebuie să placă și să măgulească gusturile lumii de curte sau ale așa-numitei „lumi bune“ *(beau monde)* a trecut. E timpul, acum, ca orizontul de cunoaștere al operelor de teatru să se lărgească. Și în alte straturi ale societății, nu numai în cele nobilizate, se pot petrece evenimente de natură să sesizeze interesul inteligenței și al sensibilității omenești.

Burghezia – aceasta, mai ales! – începe să se afle în atenția generală. Orgoliul ei este în creștere. Scrierile vremii îi întrețin acest orgoliu, uneori chiar cu măguliri și porniri admirative. Este clasa despre care ideologii vremii afirmă că prin meritele ei a devenit bogată, instruită, conștientă de sine, în măsură astfel să înțeleagă ideile filozofice ale timpului, pregătită deci să-și asume în societate răspunderi politice și sociale. Trebuie să se admită că și în existența burgheziei pot funcționa situații profunde, procese sufletești, frământări intense, acte și atitudini de viață, demne prin conținutul lor uman și prin calitatea lor spirituală să fie reprezentate artistic. Cât ar mai trebui să se întârzie, într-o asemenea recunoaștere și inițiativă? În fond, dacă personajele aduse pe scenă reușesc să ne emoționeze, aceasta nu ține de faptul că personajele în cauză ar fi regi, nobili sau eroi de legendă, ci pentru că esențialmente sunt *oameni*, putând ca atare să resimtă dureri sau fericiri reale.

Or, adevărul este că nici tragedia, și în parte nici comedia de tradiție molierescă nu erau făcute să înțeleagă și în consecință să corespundă acestor realități ale burgheziei, clasă socială în dezvoltare, să-și apropie spiritualmente aceste realități, să admită că și în condiția socială de mijloc poate exista umanitate, frumuseți și valori. De aici, necesitatea unui gen nou, apt să pună în lumină virtuți ale acestei lumi, trecute până atunci în tăcere, denumite în epocă – nu fără anume distanțe și reticențe – drept „starea a treia“ *(Tiers-État)*. Cu alte cuvinte: să reflecte procese de conștiință, convingeri și datorii morale, să exprime atitudini și comportamente, contrastante în fond cu mentalitatea păturilor privilegiate, să comunice forme noi de sensibilitate. Toate acestea – repetăm – în legătură cu însemnătatea sporită pe care starea a treia o căpăta în sentimentul de sine și în funcționarea generală a societății.

Acest gen nou avea să fie *drama*. Constituirea ei se înscrie printre actele caracteristice ale culturii europene în secolul al XVIII-lea. Încă o dată, de-a lungul marii lui istorii, teatrul va putea să se dovedească un purtător de steag și un purtător de măsură, în procese reprezentând aspirații și mutații legitime din viața spirituală a lumii.

4. Diderot, doctrinarul şi dramaturgul

Principalul reformator în materie, cuvenindu-i-se ca atare atât titlul de părinte al dramei franceze moderne, cât şi titlul de părinte a ceea ce se înţelege în genere prin „dramă burgheză" sau „dramă domestică", a fost ***Diderot.***[1]

Privite de departe, scrierile despre teatru ale lui Diderot au înfăţişare compozită. Ne pun în prezenţa unui material pe cât de stufos, pe atât de inegal. Mulţimi întregi de idei limpezi, gândite obiectiv şi raţional, se întrepătrund cu altele ambigui, de coloratură impresionistă. Afirmaţii care se contrazic între ele; abundenţă de digresii; amănunte, mai mult sau mai puţin semnificative; aspecte – uneori – de risipire, chiar şi de incoerenţă; precepte, câteodată proclamate sentenţios, în stil apodictic ori în stil de oracol; expuneri de mare logică şi deplină claritate, alături de altele alunecând oarecum spre bizarerie şi obscuritate; ş.a. Destul de firesc, deci, ca la primul contact cu aceste scrieri să resimţim nedumeriri, să rămânem cu sentimentul că ne-am afla într-un labirint.

E necesar, însă, să privim lucrurile mai de aproape şi cu mai mult spirit de interpretare. Adevărul lor este mai esenţial, implicit şi mai edificator. Dincolo de această dezordine aparentă, în fondul propriu-zis al lucrurilor, funcţionează o gândire sigură şi convergentă. Mai precis: o gândire vie, sesizantă, capabilă să propună puncte de program şi să propage stări active de spirit, doctrina lui reprezenta şi o sinteză din climatul vremii.

Am greşi, socotind că Diderot s-a îndreptat cumva împotriva lui Corneille şi Molière. Nici o clipă nu s-a gândit că în arta acestora ar exista ceva care să ignoreze drepturile naturii şi ale adevărului. Protestul lui avea în vedere pe epigoni, cu arta lor bastardă, încărcată de convenţii, artificii, făcând din tragedie şi comedie produse de fabricaţie uşoară, stereotipă.

Direcţia în care începeau să se îndrepte lucrurile e clară. Putem vorbi, acum, de două principii; unul: cea mai fecundă sursă de adevăr este natura; celălaltă opera dramatică este ţinută să inspire dragoste de virtute şi oroare de viciu. În noua formă dramatică, aceea pe care Diderot o desemnează când sub denumirea de „gen serios" *(genre sérieux),* când sub indicaţia de „tragedie domestică sau burgheză" *(tragédie domestique ou bourgeoise),* aceste două principii se întâlnesc, întregindu-se complementar. E vorba de un gen intermediar între tragedie şi comedie; aceasta, însă, nu ca soluţie de compromis, ci ca un gen autonom cu personalitatea lui definită, cu propria lui raţiune de a exista.

Ce ni se propune, de fapt? Teatrul clasic, în secolul al XVIII-lea, punea accent pe studiul de caractere, noul teatru va trebui să aibă în vedere condiţii sociale şi domestice. Nu e nevoie numaidecât să fii figură istorică sau figură legendară – rege, mare senior, cavaler viteaz ş.a. – pentru a deveni personaj dramatic. Magistratul, avocatul, negustorul, ofiţerul, însuşi funcţionarul obişnuit – toţi aceştia ca reprezentanţi ai ordinii şi civilizaţiei burgheze – pot avea sub raportul arătat îndreptăţiri egale. La fel, şi în ce priveşte relaţiile de familie. Tatăl, mama, fiul înţelept sau fiul risipitor – ca să nu-i amintim decât pe aceştia – se pot afla în centrul unor situaţii şi adevăruri de viaţă de natură să redea în mod esenţial aspecte din peisajul sufletesc, social şi moral al umanităţii. În gândirea lui Diderot, idei ca acestea: *natură, viaţă, adevăr* – revin tot timpul. Motivarea faptului rezultă limpede, rezolutoriu:

---

1 Denis Diderot (1713–1784), filozof şi scriitor, critic de artă, spirit universal, unul din marii reprezentanţi ai iluminismului francez. Fondator şi coordonator principal al *Enciclopediei.* Ideile sale despre arta dramatică apar în scrierile. *Introduction du „Fils Naturel", Entretien sur le „Fils Naturel", Trois Entretiens intitulés Dorval et moi. De la Poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien, L'Education par le Théâtre* ş.a.

nimic nu ar putea să ne emoționeze mai real, mai profund, ca spectacolul neprefăcut al vieții, perceput cu inteligența noastră simplă și cu sensibilitatea noastră naturală.

E timpul, deci să se renunțe la artificiile savante din vechiul teatru, în favoarea unor soluții mai aproape de chipul și mișcările realității. În speță: în loc de vechiul alexandrin, vorbirea în proză; în locul „regulilor", libertatea cerută de natura și mersul acțiunii; nu numai episoade cu legende din antichitate, ci și situații extrase din viața curentă a societății; nu numai fapte și atitudini eroice ca în tragedie, sau reflectări satirice și burlești ca în comedie, ci și aspecte mai obișnuite din mulțimea posibilă de forme intermediare ale existenței umane.

Predicația morală trebuie să se asocieze strâns cu latura de afecțiune sensibilă. Sentimentul nu poate fi lăsat la marginea lucrurilor; în afara lui, semnificația vieții umane și-ar anula ceva din relieful ei necesar. Elanul inimii poate avea tot atâtea însemnătate cât și sagacitatea rațiunii. Viața socială și viața interioară sunt chemate să se sprijine și să se întregească reciproc. Teatrul propus se va adresa unui public larg, nu însă și un public oarecare. E vorba de un public instruit, în orice caz doritor de instrucție, înțelegând să ceară teatrului, nu atât amuzament, cât direcții de gândire, inițiere socială și politică, pregătire pentru cunoașterea problemelor la ordinea zilei.

În ce măsură, oare, Diderot și-a transpus doctrina și într-o operă dramatică proprie? A scris patru piese: *Fiul natural (Le Fils Naturel,* 1757), *Tatăl de familie* (*Le Père de Famille,* 1758), *Piesa și prologul* (*La Pièce et le prologue,* 1771), *Este bun? este rău?* (*Est-il bon? Est-il méchant?,* 1781); planurile pentru alte șapte piese au rămas în cartoane. Cele care contează cu adevărat sunt primele două. Astăzi, desigur, ar fi greu ca vreuna din acestea să mai înfrunte examenul scenei. În vremea lor, însă, timp de cinci decenii, s-au aflat atât în atenția publicului spectator, cât și în centrul unor dezbateri interesând întreaga mișcare de idei din epocă.

Acțiunea din *Fiul natural* are asemănări vizibile cu cea din *Adevăratul prieten* de Goldoni. Dorval și Clairville își sunt prieteni. Amândoi iubesc aceeași femeie, pe Rosalie. Clairville află că el este cel iubit, dar, din prietenie pentru Dorval, înțelege să se îndepărteze. Între timp, se descoperă că Dorval, ca fiu natural, este fratele vitreg al Rozaliei. Lucrurile, astfel, se vor limpezi: Clairville va putea să devină soțul Rozaliei, iar Constance, sora lui Clairville, se va căsători cu Dorval, bărbatul pe care îl iubea și de care se credea iubită.

Cealaltă piesă, *Tatăl de familie,* are un final mai dramatic. Saint-Albin este în conflict cu tatăl său, părinte iubitor, dar și sclav al unor prejudecăți curente în lumea lui. Tatăl, pentru a asigura fiului său moștenirea unui unchi bogat, încearcă să-i împiedice căsătoria cu Sophie, care este orfană și săracă. Saint-Albin își apără dragostea cu hotărâre și fervoare. Unchiul obține încarcerarea tinerei fete, sub acuzația de prostituție. În această situație, Saint-Albin se va vedea nevoit să-și renege părintele, ca unul care moralmente purta vina nefericirii sale.

Ambele acțiuni sunt acțiuni construite. Simțim tot timpul voința autorului de a conduce o demonstrație, în sensul vederilor sale teoretice. Faptul avea să întâmpine diferite critici, din partea unor contemporani, oameni de litere. Opinia publică, însă, ca și mulțimea spectatorilor de rând, l-au înconjurat cu simpatie, adeziune și aplauze. Explicația este mai cu seamă de ordin psihologic. Teatrul lui Diderot pleda pentru virtute, pentru iubire, pentru frumusețea unor sentimente omenești, pentru justiție, pentru ceea ce poate produce emoție și vibrare interioară, pentru freamătul și adevărurile pasiunii. Sunt trăsături, acestea, de natură să pună în lumină și să propage aspirații ideale ale ființei umane, toate capabile să producă mulțumire sufletească, să creeze și să propage stări de spirit corespunzătoare. În

asemenea condiții, partea lor de convenționalitate rămânea în umbră, pentru ca în schimb să primeze latura de emoționalitate și de pledoarie umanitară.

Dragostea dintre Saint-Albin și Sophie este pusă să navigheze printre suferințe și contrarietăți. Explicația care are loc între Dorval și Clairville închide în ea un nesfârșit zbucium interior. Dorval, simțindu-și inima zdrobită sub „mii de sentimente dureroase", întreabă cerul dacă vreodată acesta îi va mai îngădui un moment de liniște. Disperarea lui Clairville, în clipa hotărâtoare a despărțirii de Rosalie, pare vecină cu nebunia. Saint-Albin își strigă iubirea, evocând-o pe Sophie cu accente ca acestea: „...E săracă; de aceea, nu este băgată în seamă. Locuiește într-o cocioabă ascunsă. Însă este un înger; da, un înger! În cocioaba aceea ascunsă, acolo, este cerul. Nu poate exista loc în care să mă fi simțit mai bun..." (actul I, scena 7). Dorval, analizându-și amărăciunea, se definește pe sine: „...Cerul mi-a dat o inimă dreaptă; este singura fericire pe care a vrut să mi-o dăruiască... Numai că acum această inimă îmi este veștejită; și – așa cum puteți constata – mi-e sufletul întunecat și melancolic. Nu-mi lipsește virtutea, dar aceasta mi-a devenit aspră. Nici deprinderi bune; dar acestea s-au sălbăticit. Nici un suflet blând; însă și el s-a înăcrit de atâtea vitregiri... Pot încă să vărs lacrimi; ele, însă, sunt tot mai rare și mai crude..." (actul II, scena 3).

Nu mai puțin, ne sesizează și un pronunțat fundal etico-ideatic în care gândirea de moralist a lui Diderot așază întreaga contextură de personaje și situații din piesele sale. Întoarcerea la natură – ni se spune – înseamnă de fapt o mergere spre adevăr. Sensibilitatea este un privilegiu al ființei umane; un privilegiu, însă, care nu se instituie de la sine, ci care trebuie cucerit. Este o datorie în a-i învăța pe oameni cum s-o cucerească și să ajungă în stăpânirea ei. E nevoie, pentru aceasta, să-i aducem pe mulți în fața realității, să le arătăm mizerii existente, să-i învățăm să prețuiască lucrul util, să le insuflăm respectul virtuții.

S-ar putea să rămânem cu impresia că în unele din aceste afirmații, fie că sunt puse în gura personajelor, fie că apar în scrierile sau în declarațiile autorului, există un anume convenționalism, o anume teatralitate, poate și o tendință frazeologică, în orice caz ceva dintr-un manierism al vremii, aplecat spre pledoarie și îndoctrinare. Destule mărturii contemporane, însă, pot dezminți sau oricum pot corecta această impresie. Aceste mărturii ni-l înfățișează pe Diderot, tot atât ca teoretician rațional, și ca pe un izvor nesecat de entuziasm. Lacrimile, strigătele, indignările trecerile de la o stare la alta ale personajelor sale, toate acestea, erau deopotrivă și reacțiuni ale lui Diderot însuși, ca om și ca scriitor. Rareori – s-ar spune – o dovadă mai vie, mai expresivă, că rațiunea și sentimentul, indiferent câte contraste ori fragilități ar funcționa între ele, pot coexista.

Părți întinse din reforma de teatru propusă de Diderot se referă și la jocul actoricesc propriu-zis. Scriitorul atribuie acestui joc o însemnătate fundamentală. Există referiri cu privire la această materie răspândite în articole, comentarii, scrisori, din diferite perioade ale vieții sale. Însă imaginea de ansamblu este cea din *Paradox asupra comedianului (Paradoxe sur le comédien),* scriere datând din 1773, remaniată în 1778, dar care efectiv nu a văzut lumina tiparului decât mult mai târziu, în 1830, prin îngrijirea posterității.

Pentru ca predicația morală de la înălțimea scenei să aibă cu adevărat eficiență și răsunet, e nevoie ca spectacolele respective să poată emoționa. E necesar, printre altele, ca gesturile, lacrimile și vocea actorilor să intre larg în funcțiune. Accentul, el singur, poate fi adesea mai convingător și mai elocvent decât înșirările de cuvinte. Pantomima, și ea, își poate avea un rost activ și o importanță aparte. E mai mult decât un simplu accesoriu; stă în puterea ei să întregească expresia limbajului și să dea situațiilor în cauză un ton interior de susținere și energie. Tot ce intră în compunerea spectacolului – decor, lumini, costum, acustica sălii,

arhitectură a scenei ş.a. – are legătură cu jocul actorului şi îl poate influenţa; nu există detaliu, care să nu-şi aibă importanţa lui în armonia, echilibrul şi expresivitatea întregului.

Apare insistent întrebarea: trebuie oare ca actorul să se confunde cu sensibilitatea personajelor, şi să participe în unison cu sala la emoţia produsă de spectacol, ori dimpotrivă să-şi păstreze faţă de acestea distanţă şi stăpânire? Cu alte cuvinte, i s-ar cere: suflet (*jouer d'âme* – ca să folosim însăşi expresia autorului) sau reflecţie *(jouer de réflexion)?* Opţiunea lui Diderot este categoric pentru această soluţie din urmă. Consideră că fie şi în toiul unui rol tumultuos sau răscolitor, marele şi adevăratul actor este ţinut să-şi păstreze sângele rece şi judecata raţională. Lăsându-se pe seama emoţiei, s-ar putea ca jocul lui să devină inegal, oscilant. Diderot, aici, invocă şi argumentul fiziologic. Sensibilitatea, în anume situaţii, poate provoca dereglări în sistemul nervos; poate paraliza controlul asupra unor acte; îl poate pune pe actor în stare de inferioritate ca putere de exteriorizare. Nu este exclus, astfel, ca actorul să atingă în jocul său niveluri sublime. De aceea – afirmă Diderot – este, nu doar preferabil, ci de-a dreptul necesar, ca jocul actorului să decurgă în mod calculat, chiar şi rece. Trebuie ca totul să se petreacă cu linişte, cu stăpânire de sine, cu ordonarea obiectivă a elementelor, întocmai cum trebuie procedat când am avea de rezolvat o problemă. Domnişoara Clairon, în această privinţă, este actriţa pe care Diderot o dă drept model ideal de luciditate: „ştie pe dinafară toate detaliile jocului său aşa cum ştie pe dinafară cuvintele rolului corespunzător". Actorul este cu atât mai actor, cu cât va şti să redea semnele exterioare ale sentimentului, fără a resimţi şi sentimentul ca atare. Rolul, chiar aparent unul neînsemnat, reprezintă totuşi o complexitate. Poate fi asemănat cu o întindere vastă, cu locuri de linişte ca şi cu locuri de agitaţie; cu spaţii luminoase, ca şi cu altele pierzându-se în întunericuri. Tot aşa, şi în ce priveşte reconstituirea oricărui personaj. În unitatea lui aparentă, intră de fapt nesfârşite fibre şi resorturi intime. În asemenea condiţii, înţelegem că nu starea afectivă este aceea care ar putea să vină mai cu folos, totodată şi mai esenţial, în ajutorul actorului. Precizările lui Diderot răsună limpede, pertinent: „...(e nevoie) de un cap rece, de judecată profundă, de un gust ales, de studiu laborios, de memorie tenace... ". Actorul care ştie să se posede cu stăpânire de sine, acela poate fi mai creator. Este mai important să sesizezi şi să redai trăsăturile caracteristice ale unui personaj sau altul, nu prin străfulgerări de moment, ci prin ceea ce poate reieşi din observaţie rece şi construcţie făcută cu judecată obiectivă. Concluzia pe care Diderot o pune în faţa actorului răsună aproape ca o sentinţă: „...nu alunecare în manieră... între a juca şi a simţi există diferenţe apreciabile, de care trebuie să se ţină seama...".

Înseamnă, oare, că Diderot excludea sau minimaliza cumva rolul sensibilităţii în organizarea şi funcţionarea jocului dramatic? Categoric, nu! Ceea ce urmărea, propriu-zis, era ca între sensibilitate şi raţiune să se stabilească o dozare exactă, un echilibru armonios, o întrepătrundere naturală, toate acestea în măsură să redea cât mai viu o imagine cuprinzătoare a realităţii. Faptul că totuşi Diderot a apăsat mai mult asupra unei din laturi, *raţiunea,* îşi are explicaţia lui. Ne aflăm într-o perioadă de cultură şi de mutaţii spirituale în care raţiunea devenea cuvânt de ordine, nu numai în direcţie social-politică, ci şi în alte sectoare de activitate omenească. Noua concepţie despre dramă avea în vedere ca teatrul să încerce cât mai multe apropieri de datele vieţii reale, să exprime societatea, să reflecte umanitatea de mijloc, să descopere şi să pună în lumină valori din situaţii obişnuite ale existenţii. Vechea artă actoricească – fie cea de tip retoric pe care o perpetua moda tragică, fie cea încărcată de afectări salonarde din comediile trebuind să fie reprezentate la curtea regală sau în faţa unui public înecat în convenţii aristocratice, fie acea practicată de teatrul italian tributar încă unor tradiţii de *commedia dell'arte* – ar fi fost improprie pentru noua

concepție pe cale de constituire. În remanierile ce trebuiau să se producă, neapărat, se impunea ca judecata rece și organizarea rațională să capete un plus de autoritate. Teatrul, în epocă, își adăuga încă o forță militantă; nimic mai firesc, deci, decât ca această integrare să se petreacă în acord cu spiritul vremii, cel aplecat spre criterii și justificări raționale.

Ca autor dramatic, efectiv, Diderot a înregistrat mai mult căderi decât succese. Acestea din urmă, chiar când s-au bucurat de interpretări actoricești notorii, au fost doar episodice. Pe cât de actuală și de sesizantă se dovedise teoria sa dramatică, pe atâta, pe scena propriu-zisă de teatru, piesele lui aveau să dea naștere la comentarii, incertitudini, proteste, uneori de-a dreptul refuzuri. Această discrepanță continuă să se afle în atenția criticii și a istoriei literare. E posibil, oare, ca lui Diderot să-i fi lipsit aptitudinea reală de autor dramatic? Nu cumva a comis greșeli și exagerări în chipul cum a înțeles să-și pună în aplicare poetica și sistemul său de teoretician? Shakespeare, Molière – ca să nu-i amintim decât pe aceștia – au lăsat ca fiecare personaj să-și aibă individualitatea proprie; Diderot, însă, s-a inclus pe sine în toate personajele sale. Putem admite că în fiecare din aceste observații critice există o parte de adevăr. Nu înseamnă, însă, că trebuie să concludem negativ și exclusivist. Rareori, știm, în teatru ca și în alte direcții de activitate, s-a putut ca doctrinarul să fie în măsură egală și un bun practician. Oricum, personalitatea lui Diderot impune. Ideile lui, nu mai puțin, au luminat orizonturi. Nu poți fi novator, fără ca implicit să nu aluneci în anume excese sau porniri de zel. Exagerările, însă, în epoca respectivă, își aveau și ele o utilitate a lor. Prin incitațiile la care au dat naștere, ca și prin sublimările la care aveau să ajungă cu timpul – cel puțin în parte – reprezentau factori de progres. Exteriorizarea sensibilității se dovedea a fi ceva mai mult decât un proces de suprafață. Datorită acestei exteriorizări, atâția oameni socotiți până atunci simpli „oameni de rând", indiferent dacă din burghezia mică sau din burghezia de mijloc, au simțit că în ființa lor intimă poate exista și poate vibra un plus de umanitate.

Este ușor de înțeles că o reformă ca aceea propusă de Diderot nu putea să întrunească de la început toate sufragiile, nici să fie scutită de unele ambiguități în datele ei conceptuale, și nici să nu dea loc la aplicații ori interpretări discutabile. Diderot și-a impus ca în teatru să aducă viață și umanitate, indiferent în câte artificii ar înota câteodată, indiferent că strivește pe cel estetic; trăsătura amintită există, se impune, devine temă de cunoaștere și, deopotrivă, putere morală de propulsiune în afirmarea unor drepturi ținând de natura și sensibilitatea umană.

Simțim în toată opera dramatică a scriitorului, ca și în teoriile lui despre teatru, impregnări din gândirea lui de enciclopedist. Omul – ca făptură animală și ca făptură politică – este capabil să trăiască bucurii și suferințe, să navigheze printre erori și iluzii, să se lege de iluzii și himere, dar toate acestea nu pentru a-l rătăci, ci dimpotrivă ajutându-l să străbată prin drama cunoașterii de sine și de cunoaștere a celorlalți. Există trăsături admirabile în felul cum se străduiește să aștearnă punți de legătură între lumea din afară și cea dinlăuntrul conștiinței personale. Avem nevoie, deopotrivă, și de creierul, și de simțurile noastre. E necesar ca și în ideile noastre conducătoare să nu procedăm cu rigidități absurde, ci să lăsăm a-și face drum și un anume spirit de mobilitate, acela pe care la fiecare pas ni-l înfățișează datele și mișcările vieții. Unele unde de scepticism, care se pot strecura câteodată în sentimentele și acțiunile noastre, nu înseamnă numaidecât lipsă ori refuz de inițiativă. Ar fi o eroare ca vreodată să ne pierdem încrederea în natura umană. Imperfecțiunile, adesea, fac parte din rostul vieții, când știm să le înțelegem, atribuindu-se sensul lor exact, pot deveni căi de progres, îndemnuri la căutare, teme de aspirație. Nevoia de libertate a fost și

rămâne mereu o trăsătură fundamentală umană, chiar şi în situaţii în care viaţa şi societatea ne obligă să navigăm prin prejudecăţi şi constrângeri.

5. Cel mai caracteristic dintre contemporani: Sedaine

Teoria lui Diderot asupra dramei – aşa cum s-a mai precizat – s-a impus încă de la început. Se înscria de aproape, cu toate datele şi resorturile ei, în climatul ideologic al vremii. Însă un repertoriu dramatic corespunzător, în măsură s-o aplice şi s-o ilustreze desăvârşit, nu i-a urmat în mod imediat. Ne putem explica de ce. În bună parte, era firesc să fie aşa. Teoria teatrală şi practica teatrală au ritmuri diferite; dacă în cea dintâi sunt posibile dintr-odată deschideri ori salturi raţionale, cea de-a doua, însă, presupune neapărat drumuri mai lungi şi integrări treptate. Reforma în cauză nu viza laturi secundare, corectabile în genere la un moment dat sau altul, ci preconiza şi impunea instituirea unui gen nou, cu valoare structurală în tabloul general al formelor dramatice.

Piesele lui au putut să producă unele emoţionări de moment, nu însă şi stări de spirit adânci, durabile. Fac excepţie dramatizările posibile după *Nepotul lui Rameau (le Nevue de Rameau),* romanul satiric care nu a văzut lumina tiparului decât după câteva decenii de la moartea lui Diderot. Trebuie să precizăm, însă, că atât acest roman cât şi adaptările lui pentru teatru nu sunt în legătură cu teoria dramei, ci privesc situaţii din procesele literare şi artistice ale epocii, din stările de criză morală şi politică ale vechii societăţi aristocratice, nu mai puţin şi din psihologia adesea plină de contradicţii a lui Diderot însuşi, ca om, ca scriitor, ca filozof, ca artist angajat în efervescenţa de idei şi de revolte a *Enciclopediei.*

Mai norocos decât Diderot, ca autor dramatic în spiritul noii teorii, se poate spune că a fost ***Sedaine***[1], unul din contemporanii săi. Faptul poate părea oarecum surprinzător. Sedaine, deşi admirator fervent al lui Diderot, era notoriu ca autor de comedii şi ca libretist de opere-comice. Afirmarea lui ca dramaturg reprezintă o valenţă pe care congenerii lui aproape că nu i-o bănuiau. E vorba de drama *Filozof fără să ştie (Philosophe sans le savoir),* reprezentată în 1765 şi primită elogios de către critica vremii, în frunte cu Grimm şi cu Diderot însuşi.

E filozof, astfel, prin bunătatea lui funciară şi prin umanitatea lui structurală. Crede în puterea raţiunii; ştie să nu se impresioneze de prejudecăţi; se înclină cu pătrundere şi cu considerare în faţa adevărului natural al lucrurilor.

Asistăm deci, la o bună aplicare a principiilor lui Diderot. Piesa lui Sedaine este o dramă domestică în toată puterea cuvântului. Suntem introduşi în atmosfera unei vieţi de familie, în care nimic nu pare exagerat sau emfatic; dimpotrivă, totul se petrece cu măsură şi cu aerul natural. Personajele îşi au, fiecare, individualitatea lor bine conturată. Dialogurile decurg simplu, sincer, convingător. Momentele care predispun la râs sau la zâmbet se împletesc discret cu altele capabile să producă emoţie şi lacrimi. Nu se declamă pe seama sentimentelor; aflăm despre existenţa acestora prin fundalul afectiv şi prin calitatea acţiunilor în care sunt cuprinse. Tot aşa, şi în ce priveşte dezbaterea morală; această dezbatere există

1 Michel-Jean Sedaine (1719–1797) a debutat ca scriitor în 1752 prin volumul *piese fugitive (Pièces fugitives),* reunind în el diferite producţii poetice: cântece, fabule, pastorale. În teatru – care de fapt constituie principala şi statornica lui îndeletnicire scriitoricească – s-a afirmat ca un adevărat întemeietor al operei comice. În această privinţă, câteva din producţiile lui *le Déserteur* (1769), *Richard Coeur de Lion* (1788) ş.a. – ca şi colaborările cu diferiţi compozitori din epocă – Philidor, Monsigny, Grétry – pot fi socotite drept pietre de vad în istoria genului.

efectiv, o simțim tot timpul, dar nu sub formă de predicție ori de afirmații sentențioase, ci în mod implicit, ca decurgând cu necesitate din substanța și finalitatea situațiilor în cauză.

Într-un fel, cel puțin în epoca la care ne referim, *Filozof fără să știe* constituie un fapt izolat. Din tot repertoriul vremii – bineînțeles cel corespunzător teoriei lui Diderot – este singura despre care putem spune că și-a asigurat o posteritate. Chiar și așa, faptul rămâne semnificativ. Rezultă că teoria amintită nu a construit pe date abstracte sau utopice, ci pe situații posibile. Oricum, la orizont au apărut unele lumini. Timpul va avea să arate de acum înainte pe ce regiuni vor putea să pătrundă aceste lumini, cu câtă forță cunoscătoare își vor lua în primire rolul lor inovator, la ce complexiuni sau perfecționări dramatice vor da naștere.

Reușita lui Sedaine este remarcabilă. Atât contemporanii săi, cât și unii urmași, aproape că nu-i iartă pierderea de vreme la care l-a îndemnat stăruirea lui în texte secundare de operă-comică, lăsând astfel în umbră adevărata lui fibră de dramaturg.

Constatarea ce se impune, la capătul acestei dezvoltări, răsună simplu, pertinent; drama burgheză s-a constituit; fără Sedaine, destinul de reformator al lui Diderot ar fi rămas cu ceva întrebător în el, cu o neîmplinire.

6. Comentariu critic

Procesul pe care am încercat să-l caracterizăm în capitolul de față nu a fost câtuși de puțin un proces ușor. Dimpotrivă! Rareori, în toată istoria formelor dramatice, o voință de reformă a întâmpinat mai multe piedici și adversități, unele din acestea din considerente teoretice, altele cu argumente privind tradiții ori stări de fapt în larga sferă a practicii teatrale.

Să trecem în revistă – sumar – câteva din punctele de discuție la care a dat naștere reforma în cauză! Semnificația lor nu privește numai domeniul propriu-zis de teatru; ea transcende și mai departe, în situații și procese interesând un întreg climat de cultură, într-o epocă de istorie europeană cu cotituri și prefaceri fundamentale.

O primă obiecție: impunându-și să exprime prin excelență un ideal burghez, în consecință cu pondere atribuită unor teze sociale și implicit unei propagande de factură morală, drama preconizată de Diderot și îmbrățișată de mulți dintre contemporanii săi a lăsat ca preocuparea și criteriul estetic să treacă mai în tăcere sau chiar să fie ignorat cu totul. În loc de acțiune, astfel, au apărut pe scenă predici, lecții, pledoarii sau rechizitorii. Construcția rațională, adesea, a îndepărtat analiza psihologică, iar dorința de a emoționa publicul prin argumente teziste a dus frecvent la situații artificioase, spectaculoase în aparență, dar lipsite de sinceritate și de solicitudine în fond.

O altă obiecție: punându-se accent exclusiv pe forme și aspirații de viață ale burgheziei, celelalte straturi ale societății erau trecute cu vederea, ca și cum în aceste straturi nu ar fi existat nimic meritând să trezească atenție și preocupare. Este o discriminare, aceasta, de natură să modifice în mod diformant chipul și mișcările societății. De aici, o impresie de sectarism și de miopie socială. Burghezia, astfel, dădea a se înțelege că nu instituirea unei noi ordini și a unui nou stil de viață era ceea ce o interesa mai mult, ci mai ales un spirit de revanșă sau de răzbunare împotriva păturilor privilegiate din trecut. Or – s-a subliniat – rămâne de văzut dacă asemenea disjuncții ori limitări sunt compatibile cu creația de teatru, implicit cu finalitatea etică și socială a acestei creații. De câte ori a fost ca în teatru să se instituie o reformă de adâncime și de durată, aceasta s-a petrecut, nu în vederea unei exproprieri sau alta, ci dimpotrivă pentru ca prin forma nouă să se poată face încă un pas caracteristic în direcții de cunoaștere și integrare umană. Teoretic, drama burgheză s-a

înscris împotriva esteticii clasice. „Regulile" acestei estetici au fost ținta unor declarații, proteste și amendări categorice. Practic, însă, situația s-a dovedit alta. Fie pentru că erau în joc tradiții și deprinderi puternic înrădăcinate, fie pentru că însăși materia de teatru cerea acest lucru, „regulile" nu și-au încetat în totul existența.

S-a afirmat că drama burgheză a dat cale liberă melodramei, ceea ce a putut să aducă în teatru încă un val de concesii, de alunecări în rutină, de recurgeri facile la clișee și procedee. Faptul este în bună parte real. Am greși, însă, dacă l-am privi numai prin prismă rechizitorială; există în el și alte justificații, de care e necesar să ținem deopotrivă seama. Cele câteva dezvoltări ce urmează vor încerca să arate în ce sens și cu ce motivare.

Melodrama, într-adevăr, dădea vacanță multor rigori, atât de ordin estetic cât și psihologic. De exemplu: exagerări, tinzând să producă efecte; procedee aplicate uniform sau aproape uniform; intrigi stufoase, scoase din arsenale ale genului; peripeții complicate, neverosimile; portițe lăsate artificiului și improvizației; lovituri de teatru, de regulă puse în mișcare prin combinații de recuzită. Toate acestea, în orice caz multe din ele, aveau puncte de asemănare cu *commedia dell'arte,* în faza ei de îmbătrânire și declin. Tot așa, și în ce privește acțiunile aduse pe scenă, rareori împrumutate din realitate, de cele mai multe ori închipuite. Spicuim, din mulțimea acestora puneri la cale, fapte urzite în umbră, planuri odioase, evitate la vreme, dar nu înainte ca amenințarea lor să fie produs stări de panică și de încordare, crime, care până la urmă își vor primi pedeapsa meritată, virtuți puse la încercări grele, însă în ultimă instanță biruitoare, recunoașteri și deznodăminte fericite, capabile să dea satisfacție emotivității comune, inocențe împinse să navigheze prin injustiții, persecuții ori jigniri infernale, trădări, la început lăsând impresia că își vor atinge scopul lor distrugător, sfârșind însă prin a li se smulge masca și a fi stigmatizate în consecință ș.a.m.d. În ce privește personajele, se recurgea la soluții în genere convenționale, construite cu premeditare, personaje extreme, așa încât acțiunea și intriga în care urmau să fie implicate să poată oferi situații tari, să solicite larg puterea de emoționare a publicului spectator, să conducă spre deznodăminte neașteptate și răsunătoare.

Melodrama s-a bucurat de simpatia, aplauzele și adeziunea publicului larg de teatru, indiferent câte reticențe și câte obiecții puteau fi auzite în jur – în critică, în lumea literară, în saloane, în cercuri cerând să se respecte puritatea unor anume canoane poetice – această popularitate își urmărea neabătut un curs al ei victorios. Faptul nu este întâmplător. Îi putem găsi corespondențe naturale cu diferite mutații de ordin social și psihologic la ordinea zilei. Teatrul, din apanaj aristocratic, cum în bună parte fusese socotit înainte, devenea acum o instituție cu din ce în mai mult caracter social și democratic, în atenția activă a păturilor orășenești aflate în pregătire sau chiar într-un început efectiv de efervescență revoluționară. Ideile iluministe curente în epocă recunoșteau în scena de teatru un important mijloc de propagandă și edificare. Totodată, se constituia un nou public de teatru, fără rafinamente reale sau rafinamente snobe ca acelea întâlnite în perioada aristocratică, dar un public cu reacții mai sincere și mai spontane, bucuros și chiar entuziast când putea să asiste la spectacole capabile să-l emoționeze, să-i întrețină sentimente optimiste, să dea satisfacție unora din aspirațiile lui în devenire.

Apoi, trebuie să avem în vedere că situația nu a rămas tot timpul ca la început, cantonată fără sensibilitate artistică în procedee de șablon, ci și-a asociat și dimensiuni perfecționate, în măsură să-i sporească raza de acțiune, până la un punct și calitatea literară. E drept, procesul aparține secolului al XIX-lea; este secolul în care un autor ca Guilebert de Pixérécourt (1773–1844) avea să-și dobândească reputația de „părinte al melodramei" și denumirea de

„Corneille al bulevardului"; în care melodrama s-a putut dezvoltat uneori în strânsă comunicare psihologică cu drama romantică; în care mari actori ai vremii – Frédérick Lemaître, Mélingue, Lacressonière, Dumaine ş.a. – au ilustrat genul, dându-i în epocă fast şi strălucire; în care printre autori de melodrame putem număra scriitori ca Victor Duconge (1783–1833), Ferdinand Dugné (1816–1913), Al. Dumas-Tatăl (1802–1870), Dennery (1811–1892), Eugène Sue (1804–1857), Adrien Decourcelle (1821–1892), Xavier de Montépin (1823–1902) ş.a.; în care genul avea să se propage şi mai departe, de exemplu în Germania sub forma aşa numitei „drame negre" *(Schiksalttragödie)*, în Anglia sub forma unor piese încărcate fie de senzaţii tari, fie de spectaculozităţi obţinute ingenios prin maşinării complicate de scenă.

S-a spus – în parte cu intenţie de recunoaştere obiectivă, în parte cu notă de ironie – că „Melodrama" s-a dovedit legatarul universal al „Dramei". Oricum, ideea merită să fie înregistrată. Faptul că uneori estetica literară şi practica teatrală pot denota şi puncte de divergenţă nu trebuie să ne sperie ori să ne facă sceptici. Publicul, şi el, poate avea înclinaţii vecine cu acelea ale dezbaterii literare. Girul pe care acest public l-a acordat melodramei, timp de decenii în şir, reprezintă o manifestare pe lângă care istoria şi cultura de teatru nu ar avea dreptul să alunece uşor, înecând-o în prejudecăţi şi desconsiderare.

Putem admite că sub raport literar drama burgheză, cea ieşită de sub pana lui Diderot şi a contemporanilor ori a emulilor săi, reprezintă doar o reuşită relativă. Putem admite, de asemenea, că atât ca ideologie cât şi ca doctrină poetică, această dramă rămânea încă departe de aspecte importante interesând societatea vremii şi procesele ei în desfăşurare. Capitolul, totuşi, este interesant şi revelatoriu. Dezvoltarea teatrului modern european îl poate socoti drept un capitol-cheie. Găsim în el spirit de iniţiativă şi luări de atitudine. Reflectă, sub unghi teoretic ca şi militant, încărcătura filozofică din epocă. Avem de-a face cu un fel de continuare a vechii dispute dintre vechi şi moderni – celebra *querelle des Anciens et des Modernes* – dar de astă dată cu pondere căzând mai mult pe elementul social decât pe cel artistic. Într-o anume măsură avem de-a face şi cu o continuare a spiritului moralist din secolul anterior; bineînţeles, nu cu un patetism ca acela al lui Pascal în a găsi căi de pătrundere în intimitatea sufletului uman, ci cu o rigoare sistematică şi didacticizantă vecină cu aceea din scrierile lui Montesquieu sau din vederile *Enciclopediei.* Problema teatrului util, cu îndatoriri sociale şi morale, opera din plin. Între „turnul de fildeş" şi Cetate, datoria teatrului trebuie să graviteze cu hotărâre spre aceasta din urmă; e un comandament, acesta, care într-o epocă de confruntări între libertatea filozofică şi piedicile puse de autorităţi tradiţionale, a răsunat mobilizator, cu partea lui de adânc şi pertinenţă.

Procesul nu priveşte numai teatrul francez; ecourile lui au străbătut şi mai departe, făcându-se simţite pe largi porţiuni europene. Prin teatru, de fapt, se filtrau idei şi forme de gândire din categoria celor care în această epocă făceau cu putinţă un climat de convergenţe spirituale pe continent.

În Anglia – de exemplu – existau indicii şi prefigurări în direcţia unei drame burgheze; teoria venită din Franţa a ajutat ca aceste indicii şi prefigurări să devină mai stăpâne pe ele însele, să-şi dea un plus de ordine şi de siguranţă. În Germania, dramaturgia franceză în cauză s-a bucurat de o primire aparte. Piese ca *Amanţii generoşi, Tată de familie* – pentru a nu aminti decât despre acestea – au cunoscut repetate traduceri, adaptări sau imitaţii.

Există păreri care afirmă că şi în lumea germană, pe celălalt mal al Rinului, unele drame ale lui Diderot, Mercier, Sedaine, Falbaire ş.a. s-au bucurat din partea germanilor de tot atâta consideraţie ca şi piesele lui Lessing, *Minna von Barnhelm* şi *Emilia Galotti.* Pe plan

teoretic, lucrurile apar şi mai concludent. În prefaţa la traducerea tratatului lui Diderot, *Despre poezia dramatică,* Lessing declara: „...fără exemplele şi fără doctrina lui Diderot, spiritul meu s-ar fi orientat într-o direcţie cu totul alta". O seamă de reflecţii ale lui Goethe, în *Poezie şi adevăr* (partea III, cartea XI), răsună la fel de categoric. Poetul german îşi recunoaşte profunde afinităţi cu spiritul lui Diderot. De aici, precizarea: „...ceea ce francezii găsesc de cuviinţă să blameze în judecata lui (a lui Diderot, n.r.) fac din el un adevărat german"; sau: „...acei copii ai naturii, pe care cu o mare artă de stil oratoriu ştia să-i înalţe şi să-i înnobileze, îmi plăceau la nesfârşit...". Goethe rămâne oarecum străin faţă de substratul social şi revoluţionar al scrierilor lui Diderot, ca şi faţă de acelea ale lui Rousseau. Cerea însă ca pentru moment să se lase la o parte consideraţiile de acest fel, pentru ca în schimb să se aibă în vedere influenţa pe care cei doi gânditori şi scriitori francezi au putut s-o exercite asupra artei. Iată, textual, opinia corespunzătoare: „...În aceasta (în artă, n.r.), ei ne-au fost călăuze; şi, pornind de la artă, ei ne-au îndreptat înspre natură. În orice artă, obiectivul suprem este ca prin aparenţe să putem produce iluzia unei realităţi superioare...".

Şi în Italia, fenomenul s-a făcut resimţit. Într-o scrisoare către d-na d'Epinay, datată 16 ianuarie 1776, găsim această declaraţie: „...Spuneţi-i lui Diderot că noi, napolitanii, suntem convinşi că piesa lui (*Tată de familie,* n.r.) este cea mai bună din tot teatrul francez, cea mai bună producţie a spiritului uman, până în ceasul de faţă...". Autorul scrisorii era Ferdinando Galiani (1728–1787), un spirit cultivat, prieten şi admirator al civilizaţiei franceze, prezenţă notorie în dezbaterile de idei la ordinea zilei.

În sfârşit, o chestiune privind evoluţia şi posteritatea literară a dramei burgheze. S-a spus – într-adevăr nu în mod apodictic ci mai mult cu titlu de ipoteză de lucru în organizarea unor cercetări de specialitate – că drama burgheză, cea conformată în spiritul pe care l-am analizat mai sus, ar sta la temelia dramei romantice de mai târziu precum şi la temelia comediei moderne. Nu este locul, aici, într-un context referitor la secolul al XVIII-lea, să dezbatem o problemă care în mod esenţial aparţine secolului următor. Oricum, însă, o menţiune este de rigoare. Fără îndoială, între drama burgheză pe de o parte, şi între drama romantică şi comedia franceză modernă pe de altă parte, există o seamă de trăsături comune, toate acestea având în vedere o mai activă luare în considerare a laturii sociale şi un mai accentuat spirit ideologic în favoarea claselor de mijloc. De aici, însă, şi până la a stabili filiaţii categorice, există distanţe mari, asupra cărora e necesar să discutăm cu prudenţă şi discernământ. Să nu pierdem din vedere, mai ales, că teoria şi primele ilustrări ale dramei burgheze s-au petrecut într-o perioadă de tranziţie, am spune şi o fază prerevoluţionară, pe când celelalte două genuri aparţin unei perioade în care procesul revoluţionar luase sfârşit.

CAPITOLUL IV

UN GEN ÎN ASCENSIUNE: COMEDIA

1. Preliminarii

Nu trebuie să mergem până la a proclama că în epoca de care ne ocupăm cariera comediei ar fi fost o carieră de triumf şi de apogeu. E cazul să recunoaştem, însă, că în această epocă teatrul comic a înscris un capitol viu, complex, reflectând de aproape spiritul vremii şi participând tot atât de aproape la multe înţelesuri şi acţiuni corespunzătoare.

Care era – în climatul vremii – situaţia teatrului comic? Câteva precizări, în această privinţă, se impun de la sine.

Pe de o parte, o anume tradiţie este încă în fiinţă. În amintirea comună, Molière continua să fie prezent: atât prin imaginea lui propriu-zisă, cât şi prin discipoli de talent – Regnard, Dancourt, Lesage, Deslile, Destouche ş.a. – discipoli pe care nu am avea dreptul să-i minimalizăm socotindu-i cumva simpli epigoni. Funcţionează, ca într-un sens tacit devenit stare generală de spirit, ideea că în secolul dinainte – secolul clasicismului francez – s-au conformat o seamă de valori sigure, pe lângă care de acum înainte creaţia de teatru nu ar mai putea să treacă în mod indiferent. Şi din *commedia dell'arte,* nu totul s-a perimat. Anume moşteniri din aceasta – stil teatral şi esenţe de teatru interesând mai ales expresia scenică şi jocul actoricesc – au intrat în deprinderea profesională, în gustul publicului, în modalităţile de expresie ale genului. Pe de altă parte, asistăm la mişcări variate, multiple, tinzând spre constituiri de forme noi. Nimic din experienţa anterioară nu pare a se fi pierdut pe drum; şi, deopotrivă, nu se trece cu vederea peste nimic din ceea ce se află la ordinea zilei. Tonalităţi diferite se întâlnesc, se întrepătrund, se înscriu într-o largă contextualitate: de la unele agreabile, benigne, până la altele ironice sau satirice; de la unele neurmărind altceva decât să placă uşor şi să amuze, până la altele ascuţite şi aproape agresive; de la unele de tip romanesc, înfăţişând aspecte din curgerile obişnuite ale vieţii, până la altele urmărind să producă emoţii puternice şi edificări morale.

Autorii de comedii sunt din ce în ce mai numeroşi. Atât de numeroşi – s-ar spune – încât devenea dificil să se distingă între cei cu vocaţia adevărată şi cei simpli veleitari. Îi solicitau, deopotrivă, toate teatrele existente: şi Teatrul Francez şi teatrul Italienilor, şi aşa-numitul „teatru de bâlci" *(la Foire).* Ne amintim că în acesta din urmă Molière îşi făcuse marea şi autentica lui ucenicie. Nu arareori, în acest teatru – întrucât se afla mai la adăpost de criteriile Versailles-ului şi de convenţiile aristocratice – atât autorii cât şi actorii au putut găsi pentru

arta sau meşteşugul lor un mediu sincer, mai limpede şi mai spontan. Aparent, între cele trei tipuri de teatru existau distanţe apreciabile; fondul lor, însă, număra şi destule trăsături comune. Publicul, în genere, le agrea pe toate. Interesul pentru teatru, în continuă creştere, se transforma pe alocuri în adevărată pasiune. Burghezia, în noua ei situaţie de clasă socială în curs de emancipare, se orienta înspre teatru ca înspre o formă de artă şi de instrucţie.

Tabloul pe care îl avem în faţă este un tablou eclectic. Desluşim aici o gamă întreagă de comedii: poetice, psihologice, satirice, sociale, politice. Unele din acestea s-au păstrat pe linii tradiţionale; altele s-au angajat ori sunt gata să se angajeze în procesele vremii. Forme limpezi, putând fi definite în mod riguros, se încrucişează cu forme ambigui, reflectând prospecţiuni în curs, soluţii în devenire. Într-un fel, ni se înfăţişează o activitate ca de şantier; într-alt fel, avem de-a face şi cu înfăptuiri depline, cuceriri şi cristalizări în toată puterea cuvântului, îndreptăţite ca atare la clasicitate.

2. Un moment de tranziţie: Regnard

Drumul de la urmaşii imediaţi ai lui Molière la Beaumarchais – drum care de fapt măsoară parcursul teatrului comic francez în perioada iluministă – a fost deschis de ***Regnard***[1], un scriitor fără frământări şi înălţimi, în genere frivol şi diletantic, dar care şi-a asigurat aplauze şi popularitate punând în mişcare o coardă sensibilă din psihologia vremii.

În galeria personajelor sale, întâlnim: valeţi care ştiu să mânuiască nesfârşite viclenii, stâlpi de cafenele, vânători de zestre, jucători de cărţi, zarafi, intermediari interesaţi, senili ridicoli, îndrăgostiţi la fel de gata să facă jurăminte ca să le uite, libertini scânteietori în aparenţă, dar sterili sufleteşte, maeştri în a pune la cale intrigi şi înscenări, tutori cu atât mai uşor de păcălit cu cât se cred mai de spirit şi mai înţelepţi, marchizi desfrânaţi, fete tinere strălucind de isteţime, subrete insolente, stăpâni care din interes sau din naivitate se lasă pe mâna valeţilor, bătrâni ipohondri şi maniaci ş.a. Unele din aceste personaje, bineînţeles şi situaţiile în care sunt angajate, descind din repertoriul lui Molière; în *Legatarul universal* – de exemplu – putem recunoaşte trăsături din *Bolnavul închipuit, Avarul* şi *Vicleniile lui Scapin,* după cum în *Nebuniile amoroase* putem descoperi preluări şi prelungiri din *Şcoala femeilor.* Altele reprezintă reminiscenţe din anii de debut scriitoricesc, când Regnard s-a apropiat de teatrul italienilor, însuşindu-şi proceduri şi criterii ale acestora. În sfârşit, putem vorbi şi de personaje luate din viaţă, contemporani despre care putem presupune că scriitorul, în raporturile lui cu societatea vremii, i-a cunoscut efectiv. Este de admis că Regnard, urmând modelul magistrului său, a tins şi a dorit să scrie şi comedie de caracter. Nu a izbutit, însă, decât într-o măsură redusă. Personajele sale poartă chipul unor intenţii şi meşteşuguri ieşite din voinţa autorului lor, nu şi chipul durabil al realităţii umane. Sunt personaje care se agită mult, fără însă a şi trăi tot pe atâta. În schimb, ca vervă, ca putere de a produce râsul, de a zugrăvi moravuri, reuşita lui Regnard poate fi socotită în epocă printre semnele şi cuceririle caracteristice ale genului.

---

1 Jean-François Regnard (1655–1709) provenea din burghezia franceză înstărită. O bună stare materială i-a îngăduit călătorii de instruire şi de agrement în diferite ţări europene. A început să compună comedii pentru Teatrul Italian, nu din vreo convingere scriitoricească aparte, ci mai mult dintr-un fel de delectare rafinată, trăsătură corespunzătoare psihologiei lui de epicurean cultivat. Prima lui legătură cu Teatrul-Francez datează din 1694. Din acea clipă, preocupările lui de dramaturg au căpătat o dimensiune mai profundă. A debutat, aici, cu două proverbe scrise în versuri: *La Sérénade* şi *Le Bal.* Au urmat comediile: *Le Joueur* (1696), *Le Distrait* (1697), *Le Retour imprévu* (1700), *Les Folies amoureuses* (1704), *Le Mariage de la Jolie* (1704), *Le Légataire universel* (1708).

Până la ce punct, oare, am fi îndreptățiți să vedem în Regnard un urmaș și un discipol direct al lui Molière? Chestiunea este discutabilă. Într-adevăr, Regnard a fost un constructor dramatic fecund; s-a dovedit un bun observator al oamenilor și al multora din comportamentele lor; în compunerea și conducerea intrigilor a pus vervă, fantezie, abilitate; avea un rar simț al comicului și al dialogării cu publicul de teatru; a prețuit și a cultivat râsul – trebuie să-i facem această justiție! – nu doar ca amuzament ușor, de suprafață, ci și ca mijloc de apropiere și de comunicare cu sufletul omenesc. În același timp, însă, e limpede că lui Regnard fibra de moralist i-a lipsit. Nu s-a gândit niciodată să analizeze mai cu pătrundere viciile oamenilor, să facă vreun studiu psihologic, să reflecteze la perfecționarea spirituală a semenilor săi. Cu atât mai mult, nu a simțit nici nevoia de a-și da un sprijin filozofic, fie recurgând la gândirea epocii în care și-a format instrucția de bază, fie la aceea pe care în anii lui de maturitate o vedea configurându-se sub ochii săi. Faptele însă nu merg și mai departe decât atâta; adâncimea umană și marea perspectivă a vieții i-au lipsit.

3. O piatră unghiulară: „Turcaret"

Dacă este adevărat că hotarul dintre comedia de moravuri și comedia de caracter este greu de stabilit; dacă este adevărat, de asemenea, că într-o piesă de teatru nu este neapărată nevoie de personaje virtuoase pentru ca piesa în cauză să poarte în ea un mesaj edificator, atunci, și într-un caz și în celălalt, *Turcaret,* capodopera lui ***Lesage***[1], constituie o confirmare.

Tabloul de moravuri și studiul de caractere, se împletesc de aproape, formează o unitate strânsă, indestructibilă. Nu este cazul să desluşim în acestea un mesaj etic propriu-zis. Nimic mai departe, de ajutorul nostru, decât gândul de a pedepsi viciul ori de a răsplăti virtutea; era convins că poate funcționa mai mult adevăr, mai multă determinare spirituală în a înfățișa fapte, nu discursuri.

Ne sunt prezentate aspecte ale societății pariziene din ultimii ani ai domniei lui Ludovic al XIV-lea și din perioada ce a urmat a Regenței. Drept urmare a unui război nefericit, Franța părea în pragul ruinei. Autoritatea regală, cea atât de strălucitoare altădată, este acum în declin. Administrația țării este copleșită de carențe amenințând să se transforme în adevărate dezastre. Nobilimea, blazată, în vădită descompunere morală, dă impresia că nici măcar de formă nu ar mai încerca să-și ascundă viciile. Vanitatea și prostia, în diferite chipuri, își dau frecvent mâna. De poporul de jos, aproape că nu se preocupă nimeni. Goana după îmbogățire este la ordinea zilei; sub acțiunea ei, pervertirile se înmulțesc, revărsându-se în valuri. Cămătarii încep să devină bancheri. Nu-i iubește aproape nimeni, dar mulți au nevoie de ei. Financiarii, ei sunt adevărații stăpâni ai situației. Aceasta, însă, nu cu gândul de a redresa lucrurile, ci pentru ca rapacitatea lor să se poată desfășura în voie, la adăpost de scrupule, de considerente morale, de protestele opiniei publice.

Piesa ne pune în față o întreagă galerie de personaje; să vedem ce ne pot spune câteva dintre acestea!

---

1 Alain René Lesage (1668–1747), spre deosebire de atâția dintre contemporanii lui, beneficiari de pensii din caseta regală sau de gratificații din partea altor sfere, și-a impus să nu trăiască din altceva decât din pana sa de scriitor. Faptul este important; ne ajută să înțelegem linia de rectitudine pe care a urmat-o în scrierile sale, romane ca și piese de teatru.

Ca autor dramatic, a început prin a traduce și adapta din autori spanioli. A compus multe piese pentru teatrul de bâlci. Apogeul carierii lui dramatice a fost marcat prin *Turcaret,* reprezentată întâia oară în 1709 la Comedia-Franceză. Este piesa prin care Lesage a intrat în posteritate.

Frontin, valetul, întrupează trăsăturile speței. Este spiritual, mincinos, necinstit, cinic. Devenind servitorul lui Turcaret, salută faptul cu fericire, știe că prin aceasta și-a deschis drum înspre a pune mâna pe aurul bogătașului. Dorința lui secretă este să devină și el burghez, rămânând de văzut, dacă un burghez doritor să se bucure în liniște de averea strânsă sau unul ahtiat să continue meseria și apucăturile de cămătar ale noului său stăpân. Și pentru o soluție, și pentru cealaltă, spiritul său tranzacționist se simte la fel de disponibil. Înainte de a fi intrat în serviciul lui Turcaret, fusese valet al unui cavaler. În această situație, îl puteam auzi reflectând: „...Admir cursul vieții omenești. Noi jumulim o cochetă; cocheta mănâncă un om de afaceri; omul de afaceri jefuiește pe alții: acestea, toate, se înlănțuie într-un chip cum nu se poate mai plăcut...". Și în corolarul piesei, când Turcaret avea să fie condus la închisoare, același Frontin, adresându-se Lisettei, exclamă: „...Am patruzeci de mii de franci; dacă ambiția ta se mulțumește cu această modestă avere, atunci vom alege să trăim în liniște, ca oameni cinstiți...". Dar ceva mai târziu, avea să vină și rândul celeilalte versiuni: „...Iată, stăpânirea domnului Turcaret s-a sfârșit; a mea începe!..."

Lisette, subreta baronesei, este o demnă versiune feminină a lui Frontin. Își ceartă stăpâna că din slăbiciune sentimentală se lasă jefuită de cavalerul ei aparent cuceritor, în fond însă ușuratic și interesat. O îndeamnă, totodată, să încurajeze cât mai mult și cu cât mai mult folos larghețile domnului Turcaret. Că acesta nu o ia în căsătorie, nu e pagubă. Există compensații: bijuterii, monezi de aur, înscrisuri de bancă, rente, contracte, hârtii de preț... Cât privește situația civilă și situația ei morală în fața societății, nu este cazul ca aceasta s-o îngrijoreze; oricând, se va găsi un nobil capricios ori un nobil ajuns bănește la ananghie, dispus să reabiliteze, indiferent pe cei căi aceste impasuri.

Bineînțeles, figura majoră – în toată această frescă de moravuri și în această defilare de caractere – este figura lui Turcaret. Fost lacheu; lipsit de instrucție, incapabil de a-și da vreuna; a izbutit totuși ca prin malversații să dobândească avere și să se numere printre financiarii vremii. Odată cu aceasta, avea să-și însușească și trăsăturile castei. Ține să treacă drept o persoană importantă, e convins că această demnitate i se cuvinte. În felul cum își poartă ființa, manifestă orgoliu, suficiență, nu mai puțin și prostie. Împrumută poze și gesturi din „lumea mare", încearcă să fie munificient; dar aceasta nu cu dezinteresare, ci din amor-propriu. Poate să treacă brusc, de la o notă de familiaritate aparent binevoitoare la grosolănii crude și murdare. Pentru că are bani, socotește că își poate îngădui orice; dincolo de această considerație, gândirea lui aproape că încetează. De aceea, când este vorba să strângă bani, nimic nu ar mai putea să-l rețină, să-i stea în cale. E gata, în acest scop, să înșele, să ceară carnete în mod nemilos, să încheie tranzacții oneroase, eventual să subscrie oricâte infamii. Este și soț incorect, și frate rău, pe deasupra și desfrânat.

Înțelegem reacțiunea publicului din sala de spectacol. Acest public era mulțumit când Turcaret urma să-și primească pedeapsa cuvenită. Numai că pedepsirea nu-i venea din partea unor factori în măsură să restabilească fie și puțină ordine morală în lucruri, ci din partea unei lumi și ea cu destule vicii sufletești și sociale, unele din acestea bine instalate în matca lor, altele prin contagiune în curs de constituire. În această privință, atitudinea autorului avea să se afirme categoric. Nu a urmărit efecte, nu s-a gândit să încheie o soluție de compromis, fie dând satisfacție gustului comun pentru finaluri reparatoare, fie lăsându-se impresionat de ceva din conformismele vremii. Ce și-a impus, propriu-zis, a fost să facă un act de adevăr. A ales, în consecință, nu mijloace de comedie colorată, cu revărsări de vervă, fantezie ori diversiuni agreabile, ci mijloace sobre,

concentrate, cu raportări la fapte în măsură să exprime în mod realist mentalităţi, forme de viaţă şi comportări caracteristice din ecranul epocii.[1]

Pe de o parte, putem recunoaşte în piesa *Turcaret* trăsături de importantă tradiţie molierescă. Avem de-a face atât cu zugrăviri de situaţii şi personaje individuale, cât şi cu ilustrări generale din fresca unei epoci, atât cu descrieri de moravuri cât şi cu studiu de caractere; atât cu atitudini de satiră cât şi cu îndemnuri de tip moralist la meditare asupra condiţiei umane. Pe de altă parte, putem găsi în această comedie o fereastră deschisă înspre problematica noului secol, aflată acum la începuturile ei. La o încrucişare de veacuri, piesa lui Lesage a putut să deţină în ea virtuţi şi semnificaţii ca de piatră unghiulară.

4. Nivelle de la chaussée: „La comédie larmoyante"

Nivelle De La Chaussée, privit ca valoare scriitoricească în sine, privit de asemenea şi în raport cu alţi reprezentanţi ai teatrului comic din secolul al XVIII-lea, era un scriitor mediocru. Scrisul său, acesta propriu-zis, pare puţin convingător: versificaţie rece şi încărcată de prozaisme; stilul – în aproape toate piesele sale – decurge monoton, incolor; cu greu, astăzi, fie şi ca încercare cu titlu documentar sau experimental, vreuna din aceste piese ar mai găsi audienţă pe vreo scenă de teatru din lume. Autorul, totuşi, este notoriu; iar în ce priveşte opera sa dramatică, aceasta avea să reprezinte în mişcarea de teatru a epocii un capitol cu postulări şi deschideri semnificative.

Să urmărim, recapitulativ, ce anume a putut să confere scriitorului şi operei sale o asemenea notorietate.

Nivelle de la Chaussée este socotit drept inventatorul unei specii noi de comedie, cunoscute sub denumirea – greu traductibilă într-o altă limbă – de *comédie larmoyante.* Această specie – de fapt un corespondent de ordin comic al dramei burgheze sau domestice – se va afla în centrul unei dezbateri în măsură să polarizeze atenţia şi curiozitatea unei întinse părţi din opinia publică a vremii.

Simţim prezenţa unui climat spiritual din ce în ce mai influenţat de idei iluministe. Concepţia scolastică potrivit căreia omul ar veni pe lume ca făptură coruptă şi înclinată spre rău, concepţie aproape dominantă şi în scrierile lui Bossuet, şi în maximele lui La Rochefoucauld, este atacată în chiar fundamentele ei. Adevărul – se spune acum – este exact contrariu. Omul dispune de la început de o bunătate funciară; acesta este un mare dar, pe care cu generozitate şi cu înţelepciune i l-a făcut natura. Totul este să pătrundem în tainele acestei naturi, s-o înţelegem, să-i descoperim sensurile ei adânci, să ne conformăm în consecinţă cu o atitudine de viaţă.

Din moment ce de la natură omul este bun, înseamnă că viciile lui nu-i aparţin structural, ci sunt ori accidente, ori maladii, primele putând să fie evitate, celelalte urmând să fie

1 Prima lectură a comediei a fost făcută în salonul ducesei de Bouillon. Impresia produsă a pus cercurile financiare din Paris în stare de alarmă. I s-a oferit autorului o importantă sumă de bani, pentru ca acesta să renunţe la reprezentarea piesei. Lesage, deşi sărac, a refuzat. Cu greutate, Lesage a reuşit ca *Turcaret* să fie primită la Comedia Franceză. Şi aici, intrigile financiarilor au făcut ca între actori şi autor să se nască un conflict. Lesage, amărât, s-a reîntors la teatrele de bâlci. Piesele scrise pentru aceste teatre însumează nouă volume. Toate la un loc, însă, nu valorează cât o singură scenă din *Turcaret.* Această comedie a rămas unică. Istoria literară atribuie actorilor amintiţi o mare vină: aceea de a fi împiedicat pe Lesage să dea teatrului francez şi teatrului universal şi alte capodopere de felul celei în cauză.

vindecate. Nu este cazul, deci, să-l plângem, să-l blamăm, cu atât mai mult să râdem de el. Ce ni se cere, cu adevărat, este să-l înțelegem, să-l ajutăm ca puterile naturale din el să intre cu folos în acțiune. Poate că satira din vechea comedie proceda uneori prea virulent, prea necruțător, poate, de asemenea, că moralismul din această comedie își aroga prea apăsat un stil de predică ori de rechizitoriu. Rolul comediei nu stă exclusiv în a provoca râsul. Să nu ne închipuim că a pune în evidență ridicole ale oamenilor și ale societăților e tot ce trebuie să cerem teatrului și artei comice! Între genurile dramatice, într-adevăr, există distanțe, dar tot pe atâta există și punți menite să le apropie. În afară de funcțiunea ei satirică, nu mai puțin, comedia are și misiunea de a ne emoționa, de a pune în stare de vibrație corzi sensibile ale firii umane, de a instrui în sensul superior al cuvântului.

Prin mai multe din comediile sale – de fapt cele mai caracteristice, mai reprezentative – Nivelle de la Chaussée (1692–1754) s-a înscris în acest climat. Nu ne putem da bine seama dacă în această opțiune a procedat rațional, urmând ca atare linia de gândire a unei doctrine și a unui program. Presupunem mai degrabă că scriitorul s-a aflat sub influența unei stări de spirit cu întinse posibilități de propagare în epocă. Oare scriitorul a dat curs unor idei teoretice și unor convingeri ce-i erau scumpe ori dimpotrivă a înțeles să se supună unor gusturi la modă, scontând astfel aplauze și beneficii Scriitorul a intuit un moment propice pentru noul gen de comedie. A ținut să transpună pe scenă situații de felul celor pe care publicul vremii le aplauda în roman, mai ales în *Manon Lescaut,* scrierea abatelui Prévost. Într-un mod empiric, dar real și eficace, a înțeles că între tragedie și comedie nu există spații de netrecut, ci posibilități de întrepătrundere, ambele genuri fiind sensibile la nuanțele compasiunii, ale tandreței, ale durerilor rezultate din confruntarea cu viața.

Să trecem în revistă fugitiv, câteva teme și argumente din comediile în cauză ale lui Nivelle de la Chaussée!

Doi soți, pe care o împrejurare nefericită i-a silit să se despartă, se reîntâlnesc, pentru moment fără să se recunoască, după o lungă și nedreaptă separație *(Falsa antipatie – La Fausse Antipathie).* Ideea că un soț din lumea bună nu trebuie să lase impresia că și-ar iubi soția este denunțată și taxată drept prejudecată ridicolă *(Le Préjugé à la Mode – Prejudecata la modă).* Președintele unei curți de justiție, după ce a pronunțat o sentință nedreaptă împotriva unei tinere orfane, este determinat de fiul său să-și revizuiască hotărârea și moralmente să-și apere onoarea *(Guvernanta – La Gouvernante).* Un tânăr, trădat de aceia pe care îi considera prietenii săi cei mai buni, este salvat de un altul asupra căruia până atunci avusese mai mult îndoieli *(L'École des amis – Școala prietenilor).* O mamă, generoasă cu fiul său ingrat și în schimb neobișnuit de aspră cu fiica sa bună și devotată, își recunoaște până în cele din urmă greșeala *(L'École des mères – Școala mamelor).* Un mare senior întâmpină sufletește o seamă întreagă de greutăți din partea acelora care îi pun la îndoială sinceritatea recentei lui convertiri *(L'École de la Jeunesse – Școala tinereții).*

Cea mai reprezentativă din piesele lui Nivelle de la Chaussée, putând să fie considerată capodopera genului, este *Mélenide* (1741). Darviane, fiul care a fost crescut de mama lui părăsită din cauza unor intrigi de familie, vine în conflict sentimental cu tatăl său, pe care de fapt nu-l cunoștea. Între cei doi bărbați, spre disperarea mamei care între timp aflase ce întorsătură luau lucrurile, au loc scene dramatice, putând că conducă înspre un deznodământ funest. În cele din urmă, la capătul unor peripeții emoționante, va putea să se producă o reconciliere generală. Impresia finală este dominată de apariția Melenidei, soția profund nedreptățită cu aproape douăzeci de ani în urmă. Nu mai are frăgezimea de altădată. Suferința a imprimat pe chipul ei trăsături care îi sporesc noblețea și demnitatea. În gravitatea ei –

această gravitate gânditoare şi puţin tristă – există o imensă putere de a ierta şi de a face cu putinţă ca focul unei iubiri aparent stinse să se reaprindă cu mai multă frumuseţe şi mai multă înălţime morală.

Prin ce se caracterizează aceste piese? Ce ne izbeşte, în primul rând, este un amestec, în genere inedit, de comic cu tragic, amestec realizat într-un registru egal, temperat, fără salturi ori stridenţe. Cadrul în care se petrece acţiunea este contemporan. Motivele din care se împletesc acţiunile reflectă tristeţi, amărăciuni ori încercări din acelea la care ne poate supune existenţa cotidiană, cu împrejurările ei imprevizibile ca şi previzibile. Totul se încheie într-o notă de optimism, făcută parcă să inspire încredere în speţa umană şi în triumful final al virtuţii. Personajele, în bună parte, seamănă cu cele pe care le cunoaştem din drama burgheză şi din comediile anterioare de moravuri şi caracter. E vorba de personaje în care mulţi spectatori se puteau recunoaşte pe ei înşişi, făcând faţă unor situaţii posibile în soarta fiecăruia dintr-înşii. Plutim într-o atmosferă de un anumit patetism – oricum un patetism de suprafaţă – mai proprie pentru a provoca emoţie şi melancolie decât râs şi bună dispoziţie.

În secolul al XVIII-lea, ideea că morala poate să meargă mână în mână cu manifestarea sensibilă devenea idee crucială. De aici, o concluzie ca aceasta: există cu atât mai multă probabilitate de a realiza binele, cu cât vom şti să punem în mişcare mai multe resorturi ale inimii. În comediile sale, Nivelle de la Chaussée nu a ridicat această idee pe culmi, a reuşit, însă, s-o aducă în sentimentul oamenilor de mijloc, să-i dea prin teatru putere de circulaţie şi de propagare.

Discuţia literară provocată de această comedie a continuat mult, şi după ce teatrele au încetat de-a o mai înscrie în repertoriile lor. Genului i s-au adus obiecţii numeroase. Spicuim dintre acestea: monotonie, acţiuni construite în vederea unui final preconceput, situaţii convenţionale; psihologii tratate sumar, sacrificarea realităţii, pentru ca în locul acesteia să se instaleze scheme. Privite în sine, dincolo de epocă şi de conjuncturi, e posibil ca aceste obiecţii să aibă dreptate, total ori în parte. În cazul de faţă, însă, situaţia se schimbă. Ideile puse în circulaţie de către mentalitatea iluministă, contrariu desigur multor aparenţe, nu se adresau numai unei gândiri abstracte, încadrate în reguli şi principii, ci solicitau şi tot atâtea corzi ale simţirii umane, cu rezonanţe şi înţelesuri afective corespunzătoare. Nivelle de la Chaussée, prin instinctul său de artist, a înţeles această realitate. Ca valoare estetică, teatrul său rămâne sub semnul îndoielilor; ca document istoric, însă, adăpostesc în el o pertinenţă.

Denumirea de *comédie larmoyante* (în traducere literală, dificil însă de atestat şi de pus în circulaţie: „comedie lăcrămândă“) nu aparţine propriu-zis unui autor sau unui teoretician anumit; denumirea aparţine unor diferite voci din opinia vremii; rămâne de văzut, însă, dacă în spirit de considerare faţă de această nouă formă dramatică sau dimpotrivă cu intenţii ironice şi maliţioase.

5. Pe linia unei tradiţii molliereşti: Destouches

În tabloul de prospecţiuni şi căutări din epocă – pe de o parte încă sub mirajul sau în admiraţia tradiţiei clasice şi pe de altă parte trebuind să asculte de spiritul emancipator al vremii – ***Philippe Néricault Destouches*** (1680–1754) ocupă şi el un loc, nu profund caracteristic, dar în orice caz meritând să fie amintit şi subliniat prin câteva comentarii rezumative.

Ne referim, aici, la cea mai revelatoare dintre operele sale: *Gloriosul* (*Le Glorieux*, 1732). Piesa nu mai este în atenția actualității, istoria comediei, însă, o numără printre capodoperele genului.

Recunoaștem, mai întâi, o trăsătură descinzând din moștenirea spirituală lăsată de Molière. Scriitorul a dorit ca piesa lui să zugrăvească un caracter. Eroul, contele de Tufière, se crede și vrea să se simtă tot timpul un glorios. Aceasta, și în ce privește sentimentul despre propria-i persoană, și în raporturile lui cu ceilalți, inclusiv metresa și valetul său. Așteaptă ca în fiecare moment, fie și pentru cel mai anodin gest, să fie admirat și respectat. Îi pare o condescendență din partea lui chiar și faptul că s-ar îndrăgosti ori că ar consimți să se căsătorească. Nici măcar nu-i trece prin minte că față de semenii săi ar putea să fie altfel decât distant, malițios și în genere disprețuitor.

Desluşim, totodată, desigur sub influența sensibilității la modă în epocă, elemente de patetism și romanesc. Vanitatea „gloriosului" va fi supusă la încercări grele. Acesta, văzându-se ruinat, proscris, amenințat de situații pe care până atunci socotise că le poate brava, se va simți silit să dea îndărăt, să implore înțelegerea celorlalți, să admită condiția modestă a părintelui său și, mai ales, pentru a nu o pierde pe Isabelle să-i ceară mâna în mod „respectuos", nu emfatic cum i-ar fi plăcut la început.

Dar principala caracteristică a comediei lui Destouche, punând în cauză aspecte din istoria socială a timpului în care a fost scrisă, privește conflictul din ce în ce mai deschis dintre nobilime și burghezie, cea dintâi minată financiar, cealaltă în proces continuu de îmbogățire și parvenire. Ne aflăm într-un moment de confruntare oarecum egală, întrucât nici aristocrația nu este încă propriu-zis înfrântă, nici burghezia total victorioasă. Prima este departe de a renunța la prestigiul ei blazonard; cealaltă este conștientă de forța ei în ascensiune. Confruntarea, deocamdată, nu țintește la eliminarea vreuneia din tabere; pare mai degrabă metodă pentru a se ajunge la un compromis vital, deoarece în lupta astfel deschisă fiecare din cele două tabere în joc are încă nevoie una de cealaltă.

Până la un punct, o asemenea situație apăruse și în teatrul lui Molière. E suficient, în această privință, să ne gândim la *Burghezul gentilom*. Este necesar, totuși, să facem un *distinguo*. Molière văzuse chestiunea sub un unghi predominant satiric; la Destouche, însă, ponderea cade pe fapte din sferă socială. Într-adevăr, în destule comportări ale eroilor din *Gloriosul* găsim trăsături ridicole. Însă personajele ca atare, privite pe linia caracterului lor general, nu sunt ridicole; aceste personaje se exprimă pe ele însele, se definesc într-un chip îndeajuns de limpede și de propriu. Aristocratul este orgolios, este îmbătat de prezumția lui blazonardă, ține tot timpul să pară important și distant; ne irită, desigur, dar totodată nu-i putem tăgădui că din punctul lui de vedere are autenticitate și reprezintă un stil. La fel și în cazul celuilalt personaj, burghezul. Seamănă în mare măsură cu Turcaret, vechea noastră cunoștință; banii îi dau siguranță și îi întrețin orgoliul; se complace, oarecum, în a disprețui ori a minimaliza bunele maniere. Ideea de a obține și el un blazon nobilitar nu-i este câtuși de puțin indiferentă, dar nu pierzându-și capul și bunul simț ca înaintașul său maître Jourdain, ci calculând cu luciditate că prin dobândirea unui asemenea pergament averea sa ar putea să capete un fast și un prestigiu în plus.

Finalul piesei a constituit obiectul unei controverse, nu propriu-zis de amploare, dar în starea de spirit a vremii cu o semnificație a ei aparte. Autorul, în primul moment, probabil având în minte și modelul comediilor lui Molière, ar fi vrut ca aristocratul din piesa lui să rămână până la sfârșit cu viciul său structural, fiind pedepsit pentru aceasta prin refuzul burghezului Lisimon și al fiicei sale. Un asemenea final, însă, ar fi putut să vină în contradicție

cu o idee iluministă din ce în ce mai la ordinea zilei, aceea că ființa umană este funciarmente bună, că până la sfârșit *această* trăsătură trebuind să rămână învingătoare.

Istoria modernă a formelor dramatice dă comediilor lui Destouche denumirea de *comedii moralizante.* Aceste comedii au cunoscut aprecieri, dar în măsură egală și critici. Principalele obiecții se referă la fondul prea optimist, supărător de optimist, al acestor comedii. Fiind construite de la început în mod premeditat, așa încât finalul să fie întotdeauna fericit, ele exclud ideea că în lume ar putea să existe și oameni răi, mai greu corigibili sau chiar în totul incorigibili.

Să nu spunem, însă, că optând pentru o asemenea soluție unanim optimistă scriitorul ar fi urmat exclusiv o înclinație ori o viziune personală. Putem admite, măcar în parte, că această opțiune își descoperea tangențe cu o întreagă conștiință teatrală din epocă, atât sub aspect doctrinar cât și ca acțiune militantă.

6. Prefigurări iluministe în comediile lui Marivaux

Ar fi greșit, oricum ar fi exagerat să spunem că din cele douăsprezece volume cuprinzând scrieri dramatice ale lui ***Marivaux***[1] doar două comedii – *Jocul dragostei și al hazardului (Le Jeu de l'Amour et du Hasard)* și *Falsele confidențe (Les Fausses Confidences)* – îi pot purta numele în posteritate. Cele două comedii, într-adevăr, reprezintă chintesențe ale unei concepții dramatice și ale unui gen corespunzător. Figurează – fără să ne fie teamă că această situație ar putea să înceteze curând – în repertoriile active ale teatrelor din lume. Trebuie să nu pierdem din vedere, însă, că atât prima comedie cât și cealaltă nu au apărut intempestiv sau izolat; ele sunt expresia unor elaborări îndelungi, cu macerări tăcute în atelierul spiritual al scriitorului ca și cu trăsături sau tendințe filtrate contextual din spiritul vremii.

Ce este caracteristic acestor comedii? În ce chip și în ce măsură modul de gândire al scriitorului se acordă cu formele de gândire ce-și făceau drum în epocă? Avem de-a face cu o apariție singulară, trebuind tratată ca atare, ori cu încă o manifestare dramatică putând să ia loc cu semnificațiile ei aparte în conspectul iluminist din epocă?

Piesele lui Marivaux – s-a spus – se aseamănă între ele. Intrigile – aproape de regulă – pun în cauză un grup de patru personaje: un cuplu de stăpâni și un cuplu de valeți. Tema generală este una singură: iubirea. În speță: nu o iubire de tip patetic, strigându-și cu disperare drepturile sau putând să conducă înspre deznodăminte tragice, ci o iubire optimistă,

---

1 Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux a trăit între anii 1688–1763. Opera sa literară este imensă: treizeci și două piese de teatru, șapte romane, activitate jurnalistică ș.a. Nefericiri de ordin intim i-au imprimat sufletește o trăsătură ușor mizantropică, fapt putând să contrasteze cu prezența sa în unele saloane literare ale vremii, cu atmosfera pe care o întâlnea în teatru italienilor unde a colaborat îndelung, cu conținutul uman al comediilor sale, nu mai puțin și cu mișcarea de idei din epocă, mișcare ale cărei înțelesuri optimiste aveau să devină în opera sa linii directoare.

Biografii scriitorului încă nu au ajuns să se pună de acord dacă între om și operă există corespondențe ori mai degrabă disonanțe; dacă aceste disonanțe sunt pe de-a-ntregul sau numai în parte la originea scăderii literare și artistice ale scrierilor lui Marivaux. Oricum, biografia autorului are în ea ceva dramatic și sesizant. Un om care a trăit mai mult izolat, care a avut de înfruntat multe și nedrepte inimiciții, care a cunoscut victorii dar și tot atâtea eșecuri, care a fost nefericit în viața lui de familie, a cărui bătrânețe nu a fost lipsită atât în tristeți materiale cât și morale, un asemenea om – totuși – a înscris în creația de teatru a vremii un capitol cu mari deschideri în ce privește misiunea și frumusețea condiției umane.

Dintre piesele lui de teatru, continuă să figureze în repertoriile teatrelor din lume: *Surpriza dragostei* (1727), *Jocul dragostei și al hazardului* (1730), *Școala mamelor* (1732), *Falsele confidențe* (1736) ș.a.

cu scadențe fericite, bântuită de furtuni de suprafață, pe cât de trecătoare ca durată, pe atât de grațioase ca înfățișare.

Faptele, totuși, nu sunt atât de simple pe cât ar vrea să ni le înfățișeze aceste aparențe. Dincolo de învelișul lor exterior se adăpostesc și stăruie subtilități și complicații. E nevoie, pentru a le surprinde, să procedăm față de ele prin corelări și aproximații treptate.

S-au făcut dese apropieri între Marivaux și Racine, ambii fiind socotiți drept poeți-analiști ai iubirii și ai feminității. S-a afirmat, anume, că Marivaux ar fi introdus în genul comic o revoluție asemănătoare cu cea legată de numele lui Racine în tragedie. Până la un punct, această apropiere e plauzibilă; nu este cazul, totuși, să-i atribuim valoare totală. Subtilitatea în materie la Racine – ne amintim – deține în ea o notă directă, percutantă, perceptibilă încă de la primul contact cu demersurile și iradierile ei; la Marivaux, dimpotrivă, formele lui de subtilitate dau impresia de ceva învăluit sau alunecos, rătăcind cu stăruință printre meandre, complicându-se parcă într-o bogată dantelare de oscilații și imprevizibilități.

Să ne referim, apoi, la tema iubirii! Din această temă, Marivaux a ales să zugrăvească și să analizeze, nu laturile ei relativ mai ușor de definit, în speță acelea privind sentimentul constituit și declarat efectiv, ci laturile acelea cu caracter oscilatoriu, mult mai greu de urmărit, ale iubirii în curs de pregătire, ale iubirii născânde, cu înaintări și reveniri inerente, cu complicații multiple uneori abile și alteori naive, cu rafinamente ori afectări mărturisite ca și nemărturisite, cu delicate împletiri de cochetărie și de amor-propriu.

Ar fi simplist, mult prea simplist, să pretindem că autorul ar fi văzut în această ipostază a dragostei născânde mai mult un pretext de joc, de încântări spumoase, de speculații scânteietoare, toate acestea în legătură cu farmecul și prerogativele sufletești ale tinereții. Adevărul, aici, este mai profund și mai încărcat de nuanțe decât imaginea lui la prima vedere. Ni se dă a înțelege că virtualitatea iubirii există în toți eroii săi, chiar și în fiecare din noi. Este în natura ființei umane să nu rămână insensibilă la chemările acestei înzestrări. Mai mult decât atâta! Marivaux vedea în iubire o datorie, nu ca simplu fapt spontan, putând să se împlinească și să funcționeze ca de la sine, ci ca fapt superior, expresie de sensibilitate și de inteligență totodată.

În toate comediile lui Marivaux, până în cele din urmă, iubirea va ieși triumfătoare. S-a afirmat, de aceea, că opera dramatică a lui Marivaux nu ar cuprinde de fapt decât o singură comedie, transpusă însă în mai multe versiuni. Afirmația este riscantă, mai ales nedreaptă. Triumful de care vorbeam, într-adevăr, este egal cu el însuși; în toate comediile scriitorului răsună asemănător. Trebuie să admitem, totuși, că mijloacele și căile prin care s-a putut realiza acest triumf diferă. De la caz la caz, aceste căi sunt presărate cu surprize. Sunt puse în mișcare psihologii variate. Se descoperă, mereu, alte și alte filoane în sufletul omenesc. Sunt puse să intre în joc situații în care întâlnim, deopotrivă, și acte de voință, și stări pasionale. Avem de-a face și cu jocuri capricioase, și cu momente de înțelepciune. Diplomația inimii și demersurile rațiunii își dau mâna, nu se resping. Sunt căi și aspecte, toate acestea, care ne ajută să înțelegem câte fețe nebănuite și câte corzi intime pot tresări în procesul dragostei incipiente, prin prelungire și în al dragostei constituite. Marivaux, de altminteri, sesizându-se de opinia unor contemporani, prevăzând parcă și prelungirea acestei opinii în posteritate, a ținut să vină el însuși cu o explicație de rigoare. Iată, în această privință, o seamă de precizări pe care d'Alembert declară că i le-ar fi făcut scriitorul însuși:

„...În piesele mele există, când o iubire pe care cei doi îndrăgostiți o ignoră, când o dragoste pe care aceștia o resimt efectiv, dar și-o ascund unul celuilalt, când o dragoste timidă care nu îndrăznește a se declara, când o dragoste nesigură și prin urmare nedecisă, o

dragoste – ca să spunem aşa – doar pe jumătate născută, pe care îndrăgostiţii o pândesc în sinea lor înainte de-a o lăsa să se desfăşoare în afară...".

De scrierile şi numele lui Marivaux se leagă şi aşa numitul *marivaudage*. Termenul îi aparţine lui Voltaire. Este un concept des invocat şi des întrebuinţat, într-un fel încă discutat şi aruncat în bătaia unor controverse, într-alt fel însă atestat şi ridicat de ştiinţa literară la rang de valoare ori categorie estetică. Nu este locul, aici, să dezbatem chestiunea pe larg. Câteva precizări, totuşi, sunt necesare, rândurile ce urmează îşi iau această sarcină.

De departe, *marivaudage*-ul ar putea să pară un manierism de tip oarecum salonard, cu galanterii seducătoare ale inimii şi ale spiritului, cu fantezii şi plăceri de joc născute în cugete nefrământate de probleme mai aspre ale existenţei, cu plutiri fericite într-o atmosferă de rafinament, de eleganţă şi de transparenţe poetice. Imagini – s-a spus – traducând în formă literară o ambianţă ca aceea din tablourile lui Watteau şi ale lui Lancret. E nevoie, însă, ca faptul să fie privit şi mai de aproape. Odată cu trăsăturile amintite mai sus, mai bine zis în substanţa şi contextualitatea lor, putem desluşi şi alte aspecte. Aspecte, anume, în acord oarecum cu spiritul liberalizant al epocii, gravitând şi spre social, şi spre o afirmare mai principială a individualităţii, şi spre un plus de justificare ideatică privind natura sensibilă a fiinţei umane.

Să ne oprim privirile asupra uneia din eroinele lui Marivaux! Este indiferent dacă aceasta se numeşte: Silvia, Araminte, Angélique, Hortense; i-am putea spune şi generic: „marchiza" sau „contesa". Ca făptură, este încântătoare. Respiră şi împrăştie tinereţe, graţie, bucurie de viaţă. Pentru moment, poate lăsa impresia că toată fiinţa ei ar fi făcută din falduri mătăsoase, din aplecări spre fantezie, dintr-un fel de plutire când aeriană şi când terestră printre date de viaţă stăpânite şi conduse prin puterea ei de seducţie. Dar, ceva mai multă atenţie şi ceva mai multă perspicacitate din partea noastră, şi vom avea putinţa de a descoperi şi o altă faţă a lucrurilor. Vom constata – nu fără plăcută mirare – că în dosul sclipirilor amintite pot stărui şi trăsături mai de esenţă. Trăsături, anume, nu de înţelepciune gravă, sentenţioasă, dar oricum denotând una flexibilă, capabilă să navigheze cu discreţie şi cu inteligenţă printre aparenţe şi realităţi, printre accente mimetice şi gesturi de sinceritate, printre izbucniri ingenui şi reflecţii mature.

Acestei eroine îi este opus drept partener de confruntări sentimentale personajul Dorante, făptură cu mai puţine fibre şi articulaţii în dotarea lui intimă ca om, dar oricum în măsură să trezească interes, să inspire un sentiment, să determine o acţiune. Este, în general, un om amabil; umanitatea, cel puţin ca medie de civilizaţie sufletească, se poate recunoaşte cu uşurinţă în fiinţa lui. Am păcătui, desigur, punându-i la îndoială sinceritatea sentimentului; nu înseamnă, însă, că averea partenerei i-ar fi cumva indiferentă. Pare un timid; se pierde, parcă, în gesturi de politeţă emoţională; sunt trăsături – toate acestea – care ţin desigur de firea lui ca om dar care, măcar în parte, au în ele şi o notă de stratagemă personală în dialogul angajat cu enigmatica lui parteneră.

Iată-i acum pe aceşti doi protagonişti faţă în faţă, începând duelul lor amoros şi căutând mereu pretexte pentru a şi-l prelungi cât mai mult cu putinţă. Până la urmă, înfrânţi sau victorioşi – indiferent pe care din aceste ipostaze am vrea s-o socotim mai adevărată – îşi vor cădea reciproc în braţe. Până atunci, însă, câte ocoluri, câte „sute de paşi pe o singură frunză", câte întârzieri pe cărări şi cărărui lăturalnice, în loc de a se merge – pentru a parafraza o imagine a lui Voltaire – pe drumul larg şi drept al inimii omeneşti! Vom asista la o suită întreagă de confruntări *sui generis*, într-o atmosferă decorată de pitoresc, de tinereţe, de bucurii şăgalnice, de contrarietăţi gata mai degrabă să se complacă între ele decât să se

respingă. S-ar spune că tinerii în cauză ar fi mai dispuşi să-şi declare război, nu să subscrie un pact al iubirii. Mici şi neîncetate atacuri, urmate de tot atâtea dări îndărăt; incitaţii şi provocări venite din ambele părţi, fără însă ca vreuna din aceste părţi să se abată de la diplomaţia expectativei ei prudente; continui încrucişări de riposte, unele în iactanţă şi înţelegând astfel să tragă direct la ţintă, altele însă având grijă să se refugieze cu abilitate în ambiguităţi insinuante ori reticente. Şi mai departe: subînţelesuri; vagi subterfugii; „malentendus"-uri filtrate şi prelungite discret; tachinerii învăluite suplu în aluzii uşor ironice sau maliţioase; cuvinte cu dublu înţeles; evoluţii verbale pe margini de cuţit; încurcături cărora cu dinadinsul li se amână dezlegarea; îndrăzneli aparent ostentative dar urmate neîntârziat de retractări delicate; navigări, când limpezi, când ca prin ceaţă pe o mare de îndoieli şi nelinişti; în totul, inexplicabil, parcă o fugă capricioasă de soluţii şi certitudini. Prin întrepătrunderile lor intime, ca şi prin succesiunea lor încărcată de vervă şi de culoare, toate acestea alcătuiesc în mod savuros şi sugestiv un pregnant tablou de viaţă, nu mai puţin şi un original studiu de sentimente, jumătăţi şi chiar sferturi de sentimente.

Prin ce, oare, acest *marivaudage* – manifestare aparent atât de salonardă, atât de limitată ca sferă de cunoaştere, cantonabilă ca mod de comportare în viaţa de lume doar din unele straturi ale societăţii – reprezintă totuşi şi un semn al epocii, cu premise, cu deschideri şi cu promisiuni inspirate din vederile epocii?

E cazul, în genere, ca în această manifestare să desluşim o înţelegere nouă şi un respect bine marcat faţă de fapte exprimând facultăţi înnăscute şi resorturi adânci ale naturii umane. Marivaux, într-adevăr, s-a ferit să pună iubirea într-o lumină tragică. Nu înseamnă, totuşi, că în schimb ar fi ales extrema ei optimistă. Atitudinea scriitorului, în această privinţă, include în ea trepte şi nuanţe. Ne înfăţişează, deopotrivă, şi îndrăzneli, şi prudenţe. Dragostea – ni se dă a înţelege – reclamă fantezie ori mobilitate, dar şi virtuţi severe. Constanţa în dragoste, desigur, este un lucru meritoriu; poate adăposti însă şi un păcat, acela că i-ar lipsi o anumită graţie, în felul ei salutară şi necesară. Putem lipsi dragostea, cel puţin în perioada ei incipientă, de unele tribulaţii cu aparenţă capricioasă? S-ar spune că nu! Regulile păstrate cu stricteţe; forma prea măsurată a lucrurilor; teama de anumite riscuri sau îndrăzneli: toate acestea, cel puţin în unele cazuri, ar putea ca prin ordinea şi răceala lor raţională să devină obstacole în calea dragostei. E nevoie, fără îndoială, ca în sinea lor îndrăgostiţii să resimtă existenţa unor certitudini; aceasta, totuşi, nu se opune ca şi îndoielile, neliniştile ori diferite hărţuieli ale sentimentului să-şi aibă şi ele rostul lor. Nu arareori, e preferabil ca sentimentul de certitudine să apară şi cu uşoare învăluiri, nu să fie declarat de la început în chip făţiş şi pasional. Într-un loc, chiar, Marivaux se întreabă direct dacă deplina certitudine că eşti iubit nu ar putea să te distragă de la dorinţa de a fi *(Le Cabinet du philosophe).* Teama, îndoielile, susceptibilităţile, neliniştile, ocolurile din timiditate ori din meşteşug tactic – toate acestea, cu înlănţuirile ori întrepătrunderile lor – departe de a fi semne de oscilaţie ale sentimentului, dimpotrivă, au darul să-l accentueze şi să-l confirme. Îndrăgostiţii, tocmai pentru că aşteaptă cu însetare clipa certitudinii, se dedau la gesturi de natură s-o întârzie ori chiar s-o pericliteze. Aparenţa, poate arăta paradoxal; fondul, însă, se sprijină pe adevăruri şi mişcări fireşti ale inimii.

Avem, în cele arătate mai sus, aspecte şi motivări intime ale peisajului *marivaudage.* Multe din acestea, dacă nu chiar toate, găsesc în limbaj un mare punct de sprijin. Asistăm la o întreagă strădainţă a acestuia în a traduce convenţia lui abstractă în judecăţi şi acte ale sufletului. În felul cum este orchestrată şi condusă această dialectică începătoare, bineînţeles, principalul cuvânt îl au concepţia şi arta scriitorului. Mijloacele puse în acţiune provin din invenţia şi atelierul acestuia. Faptele, însă, nu se opresc aici. Atât în ţesătura lor interioară,

cât şi în forma lor exterioară de manifestare, străbat şi reflexe din ambianţa ideologică a vremii. Sunt în cauză, anume, interesul şi aplecările acestei epoci privind adevărurile vieţii, drepturile naturale ale omului, aspiraţia firească la puţină fericire, mai multă libertate spirituală, un preţ aparte pus pe chemările şi iniţiativele sensibilităţii. Nu se merge, propriu-zis, până la a se nega meritele şi prerogativele oricărei tradiţii; rezultă, însă, că tradiţia nu este sacrosanctă şi că totuşi ea poate fi adusă în discuţie, dacă apărarea drepturilor şi a sensibilităţii umane ar cere aceasta. Sentimentul, într-adevăr, apare în plină lumină. Totuşi, nu este singur. Alături de el, mai bine zis *împreună* cu el, se manifestă şi spiritul, inteligenţa, cu chipul lor şi cel raţional pe lângă cel afectiv. Raţiunea – cu alte cuvinte – nu se afirmă ca o forţă rece, abstractă, cu intenţii şi manifestări de tip exclusivist; tactica ei, adesea, este şi o tactică de insinuări, de navigare printre transparenţe, de conduceri din umbră sau de la distanţă, nu efectiv pentru proclamări victorioase, dar oricum pentru ca măcar ceva din sensurile ei să intre în substanţa şi alcătuirea lucrurilor.

În aceste trăsături, vocaţia de analist a lui Marivaux îşi dă mâna cu cea de moralist. În simbioza acestor facultăţi, ambele cu o notă a lor pronunţat intelectualistă, simţim infiltrări caracteristice din constantele spirituale prezente în epocă.

Se impune să poposim o clipă şi asupra unui alt aspect, tot atât de simptomatic şi de ilustrativ ca şi cel amintit mai sus. Ne este revelat mai cu seamă în *Jocul dragostei şi al hazardului,* această capodoperă a scriitorului, atât ca scriere de teatru cât şi ca *marivaudage.*

Câteva cuvinte, mai întâi, în legătură cu argumentul piesei. Silvia, pentru a pune la încercare sinceritatea sentimentului lui Dorante, a recurs la o stratagemă amoroasă. Îşi va primi pretendentul deghizată în subretă, urmând ca aceasta, Lisette, să joace în acest timp rolul stăpânei. Acelaşi lucru, pentru motive asemănătoare, îl va pune la cale şi Dorante cu valetul său, Arlequin (Pasquin, în reprezentaţia de la Comedia Franceză). Bănuim, acum ce avea să se petreacă. La adăpostul acestei duble deghizări să fi trecut mai întâi prin filtrele subtile ale unui joc încărcat de îndrăzneli graţioase şi de ciocniri spirituale, cei doi tineri vor recunoaşte că se iubesc şi că în puţină vreme căsătoria lor va trebui să fie fapt împlinit.

Silvia a aflat cu un ceas mai devreme adevărul asupra identităţii lui Dorante. A ţinut, totuşi, fie din cochetărie, fie dintr-un fel de plăcere estetică în a-şi degusta cât mai mult stratagema să continue jocul travestirii. În acest punct al acţiunii, sunt de reţinut două replici ale lui Dorante, ambele pentru a-şi convinge partenera că tatăl său, un nobil, nu va stărui ca în această dragoste a fiului său să vadă o mezalianţă. Iată-le:

„...O! scumpă Lisette, ce-mi aud urechile? Cuvintele tale au în ele un foc care mă pătrunde. Te ador, te respect! Nu există rang, nici naştere, nici avere care să rămână în picioare în faţa unui suflet ca al tău. Mi-ar fi ruşine ca orgoliul meu să-mi devină în legătură cu tine o piedică; şi inima mea, şi mâna mea, îţi aparţin... “.

Şi mai departe:

„...Tatăl meu mă va ierta din clipa în care te va cunoaşte; averea mea vă fi destulă pentru noi doi; şi meritul valorează mai mult decât naşterea...“.

Ne aflăm, aici, în faţa unei situaţii care privită pe deasupra ar putea să pară un *imbroglio* comic obişnuit. În realitate, însă, avem de-a face cu un inedit anunţător de ceva nou, de ceva înscriindu-se îndeajuns de transparent în semnele şi anunţările vremii. Întâia oară, piesa a fost reprezentată de către comedienii italieni, în ziua de 23 ianuarie 1730. La această dată, incontestabil, ea a putut să constituie o îndrăzneală. Faptul se petrecea cu mult înainte de scrierile lui J.-J. Rousseau şi de *Declaraţia drepturilor omului* din 1789. Pentru o bună parte din mentalitatea timpului, cu prejudecăţile ei nobiliare, era un lucru neobişnuit. Era, în

orice caz, un lucru inconvenabil în pătura socială suprapusă ca un tânăr sau o tânără din aristocrație să subscrie căsătorii de mezalianță.

Marivaux va relua această idee și în alte piese ale sale. Deducem, astfel, că ni se înfățișează nu doar un pretext putând să fie speculat în acțiuni dramatice, ci și situații în care scriitorul găsea potrivit să-și exprime propria sa gândire.

Trebuie să amintim, în această privință, cele trei „Insule": *Insula sclavilor (L'Île des Esclaves), Insula rațiunii (L'Île de la Raison), Colonia (La Colonie).* Dincolo de caracterul parabolic al temelor, cu navigarea lor pe ape imaginare și chiar utopice, în spirit normal întâlnim tendința iluministă, idei de tip umanitar, privind valoarea și frumusețea înțelepciunii, egalitatea în drepturi a femeilor, adevărul sensibilității umane, prețuirea virtuții și, mai ales, puterea meritului de a prima asupra oricăror alte criterii și considerări. De asemenea, nu am putea pierde din vedere piesa *Prejudecata învinsă (Le Préjuge vaincu),* pe de o parte o satiră pe cât de fină, pe atât de elocventă împotriva suficienței nobilitare, pe de altă parte o pledoarie sensibilă și edificatoare pentru adevărurile umane ale iubirii sincere și dezinteresante. Este în joc povestea unei tinere nobile care luptă să-și apere dragostea ei pentru un om înzestrat moralmente, dar de proveniență nearistocatică.

Contrariu de ce s-a afirmat adesea, graficul carierei dramatice a lui Marivaux nu este un grafic monocordic ci unul în care putem urmări o evoluție certă, cu gradul ei aparte de inedit și complexitate.

Primele afirmări poartă puternic pecetea întâlnirii și al influenței exercitate asupra lui de teatrul din Franța al italienilor, la a căror școală putem spune că s-a aflat o bună parte din viața și din activitatea sa ca autor dramatic. În această ambianță, o seamă de intuiții ale scriitorului, privind studiul psihologiei amoroase a tinerilor îndrăgostiți, au căpătat confirmări și încurajare. De asemenea, în această ambianță și-a însușit elemente de tehnică a construcției dramatice și de colorare afectivă a limbajului scenic. În speță: mai multă libertate în mișcări, ieșiri din strictețea conformismului tradițional în ce privește folosirea „regulilor", un fel deschis și solicitant în a implica chestiuni de politică sau de morală în dialogările personajelor.

Începând aproximativ din anul 1725, surprindem la Marivaux o desprindere treptată de stilul practicat în teatrul comedienilor italieni, pentru ca în schimb să graviteze spre trupa de la Comedia Franceză *(Théâtre-Français),* cu prestigiul ei în continuă creștere. Faptul, în genere, se va caracteriza printr-o mai pronunțată notă de realism în viziunea și concepția scriitorului. Asistăm, totodată, și la o serie de integrări complementare: mai multă densitate în zugrăvirea de moravuri și caractere; de asemenea, un plus de libertate și de siguranță în vederile de moralist ale scriitorului.

S-a afirmat că din punctul de vedere al esteticii teatrale propriu-zise această desprindere de italieni ar fi adus o sărăcire în culoarea și expresia generală a comediilor lui Marivaux. Până la un punct, observația este justă. Esențialmente, însă, ea rămâne amendabilă. Mișcarea reprezentată de comedienii italieni, a recoltat aplauze, fără a crea în mod corespunzător și stări de spirit. A propagat meșteșuguri de teatru, din sânul ei, însă, nu s-a ridicat nici un teoretician. Tradiția clasică, deși aparent lăsată în umbră, continua să iradieze și să-și prelungească o vădită autoritate. Noua formă de sensibilitatea, așa cum aceasta se definea în criteriile și evoluția secolului, reclama ca fondul emotiv al lucrurilor omenești să fie întregit și cu egale participări ale unei inteligențe raționale. Era inevitabil, astfel, ca teatrul italienilor să treacă în umbră, chiar dacă pentru moment acest proces se solda cu o scădere de vervă scenică.

Ar fi exagerat să declarăm că Marivaux ar fi fost un scriitor iluminist în deplinul înţeles al acestui cuvânt. În orice caz, însă, poate fi numărat printre aceia în a căror judecată şi în a căror sensibilitate preliminariile iluministe au răsunat în mod semnificativ şi edificator.

7. În sinteza epocii: Beaumarchais

Rareori, poate, în planul de viaţă al unei cariere dramatice, atâtea aspecte derutante, contrarii în aparenţă dar convergenţe în fond, ca în acela al lui ***Beaumarchais***[1].

Scriitorul a avut o viaţă aventuroasă, ca puţine altele. Banii şi afacerile l-au preocupat într-atâta încât nu s-a ferit ca sub semnul lor să devină personaj notoriu în mari scandaluri financiare şi juridice din epocă. Literatura – ne-o spune singur – nu i-a constituit propriu-zis un scop de viaţă. Teatrul, de asemenea. În primul moment, nu vedea în acestea decât o formă cuviincioasă de recreaţie *(un délassement honétte);* cu timpul, însă, aveau să-i devină şi să le considere drept forme de acţiune, mijloace de luptă. Relativ, opera lui dramatică e redusă cantitativ: trei drame şi două comedii; aceasta nu împiedică, totuşi, ca în conţinuturile şi intenţiile ei să putem descifra înţelesuri din întreaga procesualitate ce se dezbătea în teatrul vremii.

În scrierea *Încercare asupra genului dramatic serios (Essai sur le genre dramatique sérieux),* Beaumarchais, deşi natură deschisă şi aplecată zâmbitor spre fericirile vieţii, ţinea totuşi să se ridice împotriva râsului, pe alocuri chiar cu incriminarea că acesta ar fi steril şi imoral. Este perioada în care a debutat ca autor dramatic cu *Eugénie* şi *Cei doi prieteni (Les Deux Amis),* drame scrise respectiv în anii 1767 şi 1770, ambele înfăţişând tristeţi personale şi nefericiri domestice. Aceasta nu a împiedicat, însă, ca nu peste multă vreme, dintr-odată, fără pregătire prealabilă şi în modul cel mai facil cu putinţă, Beaumarchais să-şi schimbe punctul de vedere. Din detractor ca până atunci al comediei, devenea acum partizanul ei. În „Prefaţa“ la *Nunta lui Figaro,* găsim această explicaţie: „...Lăsându-mă pe seama caracterului meu vesel, am încercat în *Bărbierul din Sevilla* să readuc în teatru vechea şi deschisa lui bună dispoziţie, aliind-o cu tonul uşor al glumei noastre actuale...“.

Ne putem întreba: cum se face, totuşi că Beaumarchais, deşi aparent atât de diletantic şi de marginal în ce priveşte teatrul, a dobândit în această materie celebritate şi a devenit unul din principalii comediografi ai secolului? Şi la întrebarea de faţă, răspunsul nu este din acelea care să poată fi date pe loc. Trebuie să-l căutăm şi să-l înscriem într-o întreagă contextură de fapte, unele din acestea ţinând de firea şi geniul scriitorului, altele de opţiuni din psihologia şi demersurile epocii.

În *Eugénie* şi în *Mama vinovată (La Mère coupable),* a urmat de aproape ideile lui Diderot cu privire la drama burgheză. „Prefeţele“ la *Bărbierul din Sevilla* şi *Nunta lui Figaro* au în bună parte caracter de scrieri polemice şi pamfletare; Beaumarchais a urmărit prin ele, mai ales, să se apere împotriva cenzurii şi să repurteze o victorie vanitoasă faţă de

1 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799) era fiul unui ceasornicar parizian. A debutat în viaţă preluând meseria tatălui său. A avut o existenţă aventuroasă, cu mari şi sclipitoare succese, nu mai puţin şi cu înfrângeri. A încercat numeroase meserii; a fost amestecat în mari afaceri ale vremii. Iubea intriga; a cultivat polemica; s-a complăcut în scandaluri judiciare; resimţea o voluptate aparte în a da lupte, în a redacta memorii, în a-şi apăra cauza, în a-şi contraria contemporanii în aşa fel încât aceştia să ajungă şi în situaţia de a-l detesta, şi a-l admira. Şi-a încheiat viaţa în chip trist, nu uitat propriu-zis de către semenii săi, dar nici sărbătorit de aceştia. A fost totuşi un spirit aparte, acoperind cu intuiţiile şi iniţiativele sale largi porţiuni din caracteristicile epocii în care a trăit.

aceasta. Ne e mai puțin adevărat, însă, că în aceste prefețe stăruie și vederi teoretice, cu seamă chestiunea mortalității în teatru, implicit și ceea ce înțelegea să denumească prin „decență teatrală“.

„Teatrul – declar Beaumarchais – este un gigant care poate răni de moarte tot ce atinge“. Declarația nu este întâmplătoare; găsim în ea elemente și înțelesuri capabile să exprime un adevărat program. Decurge, implicit, că autorul comic e dator ca în sinea lui să-și asume și sarcina unui „cenzor de moravuri“. Amuzând, trebuie ca totodată teatrul să și instruiască. Acest imperativ este un imperativ clasic, confirmat de vremuri, intrat ca atare în mentalitatea generală. Numai că împlinirea lui nu ar fi posibilă oriunde și oricum; e nevoie, pentru aceasta, ca zugrăvirea faptelor în cauză și imaginea de ansamblu a epocii respective să fie făcută cu adevăr, cu pregnanță. Ar fi prea puțin, ca satira să se mulțumească și să se rezume la a denunța simple situații de moment ori simple trăsături ridicole de caracter. Este în datoria ei să procedeze mai profund, să privească și dincolo de aparența trecătoare a faptelor, să ajute ca abuzurile de natură a zdruncina societatea să fie demascate și sancționate moralmente. În această privință, Beaumarchais se dovedește mai aproape de Voltaire decât de înaintași și până la un punct de magiștrii săi din secolul trecut. Își afirmă poziția în mod răspicat. E necesar – ne spune – ca în datele și mesajele comediei moralitatea să răsune limpede. Ceva ce poate asigura teatrului forță și perenitate este și funcțiunea lui morală. Se impune, de aceea, ca teatrul să-și dea și o bază filozofică, cu alte cuvinte, să se pătrundă de ideile epocii, să și le însușească, să le interpreteze cu folos social și moral în numele condiției umane și al drepturilor naturale.

Ne concentrăm judecata, acum, asupra celor două comedii amintite: *Bărbierul din Sevilla* (*Le Barbier de Séville,* 1775) și *Nunta lui Figaro* (*Le Mariage de Figaro,* 1784). Celelalte opere dramatice ale scriitorului sunt de însemnătate mediocră, nereprezentativă.

Nu am putea spune că subiectele aduceau ceva nou peste ceea ce ca intrigă și ca peripeții stăruia curent în comediile vremii și în comediile anterioare. În *Bărbierul* un tutore ridicol, aspirând la dota și la grațiile pupilei sale, ținând-o ca un cerber sub supraveghere strictă, un tânăr îndrăgostit, încredințându-și secretul unui valet abil, interesat desigur, dar nu și lipsit de o anume generozitate ori de complicitate afectivă în demersurile sale. Situații, deci, semănând cu acelea pe care înainte de Beaumarchais le orchestraseră la fel de sugestiv Molière și Regnard, unul în *Școala femeilor,* celălalt în *Nebuniile amoroase.* Tot așa, și în *Nunta:* un soț dispus spre infidelități și voluptăți vanitoase, contrariat însă în inițiativele lui, dar până la urmă înfrânt și aproape umilit, trebuind să îngenunche de mai multe ori în fața soției sale și oarecum să-i implore iertarea. Și aici, nu ne va fi greu să deslușim împrumuturi sau oricum influențări de context din Molière *(Georges Dandin),* Scarron *(Precauția inutilă)* ș.a.

Ce trebuie să recunoaștem, însă, este că acestor situații, perimate sau perimabile prin învechire și multă întrebuințare, Beaumarchais a știut să le imprime o nouă vigoare și o nouă tinerețe. Faptul că acțiunile sunt puse să se petreacă în Spania a venit în sprijinul acestei regenerări. Se realiza, astfel, un plus de culoare, de fantezie, de inedit, de lărgire a perspectivei geografice, de ieșire din monotonia unor practici îndelung și larg bătătorite. Primordială, însă, este galeria personajelor. Unele din acestea sunt cunoștințe ale noastre mai vechi, dar cu adausuri și cu anume complexități de studiu psihologic, în măsură ca fiecăruia din aceste personaje să li se imprime un plus de adevăr, de semnificație umană, de exuberanță a vieții.

Bartholo – ca să începem cu acesta – continuă să fie prost, morocănos, plictisitor; totuși, denotă și o anume pricepere egoistă, în felul său de a-și apăra avariția și planurile senile. Cherubin, pajul, are în manifestarea lui de copil teribil și ceva ușor diabolic, rostește cu

naivitate lucruri îndrăznețe, simte că nu e numai respins ci într-un fel și încurajat sau luat în seamă, amestecă în mica lui impertinență de îndrăgostit inconștient și precoce și o savuroasă ingenuitate. Don Basilio, egal cu el însuși ca intrigant abil și necinstit, se reprezintă în chip nedezmințit pe sine tot așa cum reprezintă și întreaga sectă căreia îi aparține. Nu este câtuși de puțin un personaj simplu. E mult mai șiret și mai întreprinzător decât ne pare. Nu are nici un fel de volubilitate, dar în dosul tăcerilor și al aparentelor lui stângăcii se ascunde o știință subtilă în a pune în mișcare viclenii, lovituri date pe la spate, calomnii mergând încet și pe nesimțite spre ținta lor, toate acestea de natură a-l face pe cât de detestabil, pe atât de temut. Suzana, iubita și apoi soția lui Figaro, pe lângă farmecul ei de ființă veselă, sprințară, comunicativă, are și pe acela că știe cu umor și cu grație tinerească să fie și înțeleaptă.

Să continuăm plimbarea noastră în această galerie de personaje!

În *Bărbierul,* contele de Almaviva – numele mic, de intimitate: Lindor – ne este prezentat drept un tânăr simpatic, îndrăgostit sincer și entuziast, deopotrivă de autentic în îndrăznelile ca și în timiditățile lui. Mai târziu, în *Nunta,* situația se va schimba. Contele, în raport cu Lindor cel de altădată, este aproape de nerecunoscut. Nimic – s-ar spune – nu a mai rămas din îndrăgostitul de la început, cu aerul lui generos și entuziast. Cel de acum este un „mare senior", socotind că i se cuvinte orice și că totul trebuie să-i reușească după voia lui, dispus să profite pe ascuns de privilegii pe care aparent pretinde că le-a desființat, cu gesturi de galanterie libertină în dosul cărora putem citi totuși blazare și scepticism. Rosine, cea din *Bărbierul,* are – am spune – o altă ingenuitate, ceva mai complexă sau oricum mai nuanțată decât aceea a lui Agnès din comedia lui Molière. Intuiește ce va avea de făcut ca femeie și ca îndrăgostită, înțelege ca la șiretenie să răspundă delicat și ferm tot cu șiretenie, nu are încă experiența oamenilor și situațiilor, dar simte prin instinct cum trebuie să răspundă și să se apere împotriva acestora. Mai târziu, devenită contesă de Almaviva, avem de înregistrat o seamă de schimbări. Nu va trăda nimic din farmecul și din autenticitatea sufletească a micii burgheze de altădată, nu mai are, totuși, vioiciunea șăgalnică pe care i-o știm din *Bărbierul.* Poartă în suflet cu discreție, o amărăciune, se înveșmântează în unele tăceri melancolice, care o tulbură și o îngândurează. Fără a se ști propriu-zis părăsită, se simte totuși singură, micile și șugubețele îndrăzneli amoroase ale pajului Cherubin nu-i displac însă, într-un fel, îi sporesc și ele tristețea ori îngândurarea. Fără a lăsa ca asupra feminității ei cuceritoare să se aștearnă vreo umbră, știe totuși să-și păstreze demnitatea, să se facă respectată, să fie „contesă", să aducă lucrurile sub ascultarea baghetei ei sensibile, mânuite cu meșteșug și cu siguranță; în final, va ști să-și ia cu grație mica răzbunare ce i se cuvenea și de care sufletește avea nevoie.

Dar, bineînțeles, principala atenție ne este dirijată înspre personajul lui Figaro. Avem de-a face, aici, cu trăsături și implicații multiple. Sub masca bărbierului, este preluat rolul clasic al valetului. Lui Figaro îi putem atribui mulți strămoși, începând cu sclavii din Antichitate ai lui Plaut, se înrudesc cu familiile de arlechini din *commedia dell'arte,* au tangențe – în galeria lui Molière – cu Mascarille, Scapin și Sgnanarelle, sfârșesc prin a-și recunoaște evidente afinități cu Crispin din comedia lui Lesage și cu Trivelin, personajul lui Marivaux. Dar principalul părinte al lui Figaro este Beaumarchais însuși. În personajul său, autorul s-a zugrăvit pe sine. Implicația autobiografică este evidentă, această implicație făcea parte din rațiunea de a fi a întregii piese.

Ni-l amintim pe Figaro – cel din *Bărbierul* – în chipul cum se prezenta contelui Almaviva, noul său client: „...În ce privește calitățile ce se cer unui servitor, oare Excelența-Voastră cunoaște mulți stăpâni demni de a fi valeți?" Ironie îndrăzneață, chiar pronunțat insolentă,

dar care este încă departe de a însemna rechizitoriul ori începutul unei condamnări. Între Figaro și conte, în această fază a întâlnirii lor, există în afara interesului urmărit de fiecare în parte și un fel de complicitate simpatică, agreabilă, atât prin umorul ei direct, cât și prin atmosfera de tinerețe în care era pusă să se petreacă. Intenția socială, aici, e numai schițată; ne aflăm pe o margine sensibilă, totuși semnificativă, între glumă și serios.

Trebuie însă că ajungem la *Nunta lui Figaro,* și mai cu seamă la destăinuirea-rechizitoriu din marele monolog al personajului principal, pentru a surprinde adevărata ecuație a acestui personaj, cu ceea ce îi aparține intrinsec și cu ceea ce autorul i-a împrumutat din propria lui personalitate.

Figaro se complace în a se considera victimă, mai întâi a originii și condiției lui modeste, apoi a oamenilor, a calomniilor, a prostiei și suficienții multora, a vitregiilor pe care i le-a rezervat soarta. Dovedește totuși stăpânire de sine, știe ca în fața evenimentelor – favorabile sau nefavorabile – să-și păstreze sângele rece. Nu se gândește să împingă lucrurile spre tragic, păstrează de regulă un fel de optimism strategic, pe care îl acidulează frecvent cu accente de ironie și malițiozitate. Se încrede în sine, uneori cu vanitate și cu o anume impertinență, alteori cu învăluiri pe care le filtrează inteligent și le practică cu abilitate. S-a aventurat în diferite meserii, efectiv, nu s-a oprit la nici una, a ales, până în cele din urmă, să devină „filozof", pentru ca astfel să-și pună în acțiune principala sa armă: spiritul.

Am fi nedrepți, poate, socotind că în aceste manifestări ar fi pus numai joc și stratagemă, nu și oarecare sinceritate și bună-credință. Numai că aceste trăsături din urmă se văd mai greu; sunt azvârlite în umbră de către celelalte, acelea în care personajul își desfășoară cu dezinvoltură micile sau marile lui demonstrații de cinism, de insolență, de familiaritate îndrăzneață, de vanitate până la un punct agresivă. Figaro se arată bucuros atunci când poate să braveze, când i se dă ocazia să trimită la țintă unele săgeți, când simte că ar fi provocat în cugetele celor dimprejur surpriză și uluire. Vrea să se afirme ca dușman al prejudecăților. Își simte un fel de învestire în a descoperi vicii, în a demasca ipocrizii. Cultivă tonul rechizitorial. I se accentuează gustul moralizator, câteodată până la a deveni aproape pedant. Pare dispus, în orice moment, să rostească încă o predică, să se avânte încă într-o tiradă. Dar deși tonul lui pare necruțător, nu este și vindicativ. Denunță, dar nu neapărat cu aer de răutate declarată, cu spirit justițiar. De fiecare dată, crește în el o satisfacție orgolioasă; de a-și fi demonstrat vioiciunea inteligenței și promptitudinea replicii. Sub scalpelul său critic, defilează: privilegiile nobililor, oamenii legii și procedurile judiciare, vanitoșii puterii și ai banului, prejudecăți încă la ordinea zilei, politica, diplomația ș.a.

Personajul este viu, incitant, omniprezent, solicită atenția, în mod cuceritor, îi simțim prezența, chiar și atunci când nu se află efectiv pe scenă. Este interesant de observat că această permanentă prezență a făpturii sale nu îndepărtează și nu micșorează însemnătatea celorlalte personaje; dimpotrivă, ajută ca aceste personaje să se definească cu atât mai mult și mai pregnant relief, ca umanitatea lor să devină cu atât mai expresivă, ca iradierea lor de viață să capete cu atât o mai accentuată comunicativitate.

La un moment dat, putem avea impresia că Figaro și-ar fi pierdut buna lui dispoziție naturală. Monologul amintit confirmă aceasta. Personajul s-a schimbat mult; nu mai este acela pe care l-am cunoscut în *Bărbierul.* Și optimismul lui, cel atât de robust altădată, pare acum obosit și contrariat. Figaro se crede trădat, își vede fericirea amenințată, din multe părți deodată. Are sentimentul că Almaviva l-a învins din nou, de astă dată poate chiar în mod definitiv. Reface cu mintea drumul său de viață. Câtă luptă, câte speranțe, câte planuri ambițioase, câtă activitate în care și-a cheltuit fără precupețire inteligența și meșteșugul,

pentru ca până în cele din urmă toate acestea să se izbească neputincioase de răutăţi ale oamenilor, de coaliţia privilegiilor, de inechităţi ale societăţii! I-au fost tăiate aripile; i-ar fi fost cu putinţă să izbutească totul, dar soarta i-a stat împotrivă cu înverşunare şi lipsă de înţelegere.

Rămâne însă de văzut dacă această amărăciune era o amărăciune în totul şi în totul reală, nu şi una de ordin tactic. În ce sens? Proclamându-şi în mod ritos nefericirea, înfăţişându-se ca un om rănit în sensibilitatea lui profundă, Figaro îşi asigura astfel încă un prilej ca să se desfăşoare spectaculos, să practice insolenţa lui favorită, să protesteze şi să declame pe portativele lui obişnuite, să-şi exercite spiritul încă într-o seamă de provocări şi atacuri. E o ipoteză, desigur, putând să dea naştere la discuţii şi interpretări diferite. Rămâne totuşi o ipoteză plauzibilă, dacă ne gândim cu câtă uşurinţă avea să treacă din nou la euforia lui iniţială, de îndată ce lucrurile s-au întors în favoarea lui.

Judecând cu criteriile noastre de moderni, s-ar putea ca acest monolog să întâmpine obiecţii. Este lung, fastidios, exagerat, emfatic, aparent inutil. Exprimă mai mult o convenţie decât o treaptă naturală în curgerea acţiunii; impresia generală – de aceea – poate fi şi una de ceva placat şi artificios. Faptul, însă, trebuie privit şi înţeles în context istoric. În 1784, fără acest monolog, rezonanţa întregii piese ar fi fost mai mică şi semnificaţia ei socială şi-ar fi pierdut mult din caracterul ei revoluţionar. Să ne gândim la următorul pasaj:

„...Nu, domnule conte, nu o vei avea, nu o vei avea (pe Suzana, n.n.)! Eşti mare senior; crezi, de aceea, că poţi fi şi tot atât de inteligent? Nobleţe, rang, avere, demnităţi; toate acestea te fac îngâmfat. Mi-ar plăcea, însă, să ştiu: cum le-ai dobândit, prin ce strădanii? Ţi-ai dat o singură osteneală: să te naşti. Încolo, nimic...".

Prin ce altceva, ca prin înscrierea ei într-o tiradă de felul celei în cauză, un asemenea avertisment, cu nota lui scrutătoare şi aproape incendiară, ar fi putut să răsune mai sesizant, să ajungă în atenţia opiniei publice, să redea pulsul unei stări de spirit în plin proces de ebuliţie?

Reprezentarea piesei a constituit în epocă un eveniment. A fost nevoie de nouă ani de pertractări şi de ciocniri cu rigorile cenzurii ori prejudecăţile vremii până ce piesa să capete autorizarea de a fi jucată. Succesul repurtat a rămas memorabil. Ecourile acestui succes, departe de a fi rămas închise în atmosfera reprezentaţiilor şi a sălilor de teatru, dimpotrivă, au răzbit puternic în afară, devenind comentarii şi discuţii la ordinea zilei.

Seria acestor comentarii unele rămase în suspensie dar altele culminând cu concluzii de tip aproape radical, este mare. De exemplu: premiera piesei lui Beaumarchais poate fi socotită drept un prolog la căderea Bastiliei; există în această piesă înţelesuri prefaţând pe acelea care peste câtăva vreme aveau să fie proclamate în *Declaraţia drepturilor omului;* publicul francez s-a aflat în faţa unui act sesizant, aproape un act de rebeliune, capabil să zdruncine liniştea şi prestigiul autorităţii; Figaro, acest erou teatral al Revoluţiei, era văzut totodată şi ca un fel de erou popular, încarnând într-o perioadă de absolutism revendicări democratice ale burgheziei; ş.a.m.d. Este de discutat, dacă aceste aprecieri au în totul dreptate; dacă în ele nu stăruie şi anume idealizări ori anume generalizări, explicabile şi justificabile, dacă le raportăm la psihologia vremii. Timpul a contribuit şi continuă să contribuie ca lucrurile să capete proporţiile lor reale, să intre pe matca lor firească. Beaumarchais, într-adevăr, s-a preocupat ca eroul lui să capete un statut social de mai multă onorabilitate, spiritualmente să se dovedească superior stăpânului său. Nu s-a gândit, însă, nici o clipă, să răstoarne întreaga ordine existentă. Ne confirmă aceasta, atât viaţa sa personală cât şi restul operei sale literare.

Privite din exterior, atât *Bărbierul din Sevilla* cât și *Nunta lui Figaro* – cu revărsările lor de vervă și de culoare, cu înlănțuirile lor de peripeții în bună parte neverosimile – ar putea să pară două vodeviluri; privite însă în adâncimea lor, vom constata că ele adăpostesc fapte posibile de viață, susținute și ilustrate prin personaje bine și definitiv conturate. Totul denotă o bună stăpânire a elementelor și a înlănțuirilor capabile să realizeze comicul dramatic la nivelul lui superior de ideație și de estetică. În speță: intrigă, succesiune de situații, dialog, invenție, vervă, ritm, replici scânteietoare, anume plutiri într-o atmosferă de ușoară senzualitate, amestecuri dozate de glumă și de serios, *quiproqui*-uri, momente de irizare emotivă, nealunecare în clișee sau platitudini ale genului, satiră îndrăzneață nu însă și provocatoare ori ostentativă și, în sinteza tuturor acestora, spirit și umor. Și aici, e necesar să precizăm: atât un umor implicit, stăruind ca în comedia molierescă în însăși trama ori substanța intimă a operei, cât și un umor încastrat, putând să fie detașat din text și să-și continue o existență autonomă. E cazul, mai ales, al unor replici ale lui Figaro care au devenit cuvinte de spirit de circulație universală, cu înțeles aproape axiomatic. De exemplu: „...prostiile tipărite sunt luate în seamă numai acolo unde sunt lăsate să circule...“; „...de hatârul glumei bune, faceți loc“; cu privire la „meseria de curtean“: „...să primești, să iei, să ceri – iată-i, în trei cuvinte, secretul!...“; ș.a.

Sub raportul formei dramatice, comediile lui Beaumarchais oglindesc în ele, în mod viu și regenerator, direcții multiple din existența istorică și spirituală a teatrului francez: comedia de bâlci *(théâtre de la Foire),* comedia clasică de moravuri și de caracter, comedia cu ambiții filozofice, comedia morală vecină în unele privințe cu drama burgheză, comedia socială, aceasta din urmă preocupată să canalizeze opțiunile în curs ale societății și să creeze în spiritul lor stări de opinie publică.

S-a ridicat uneori întrebarea, dacă revoluția produsă în teatru de către comediile lui Beaumarchais are caracter predominant social-politic sau caracter predominant literar, dacă avem în vedere rumoarea pe care au produs-o în epocă, anticipând prin mijloace artistice idei și principii ce aveau să se cristalizeze în *Declarația drepturilor omului* de la 1789, forța ideologică a acestor comedii devine fapt peremptoriu. Dacă deopotrivă ținem seama că prospețimea ambelor comedii nu s-a consumat odată cu epoca, ci continuă ca prin esența lor umană să-și păstreze încă tinerețe și actualitate spirituală; dacă de asemenea nu pierdem din vedere că mulți comediografi din secolul următor – Scribe, Dumas, Sardou ș.a. – se vor recunoaște drept continuatori ai lui Beaumarchais, atunci, desigur, trebuie să admitem că și elocința lor literară contează în chip esențial. Oricum, această dublă însemnătate poate fi numărată printre victoriile secolului, sub raport estetic și ideatic.

CAPITOLUL V

REFLEXE DRAMATICE ÎN TIMPUL REVOLUŢIEI

1. O întrebare

Procesele asupra cărora am relatat şi am dezbătut în capitolele anterioare s-au petrecut în Franţa. Însemnătatea lor, însă, priveşte şi mai departe. Găsim în ele premise, acţiuni şi agregări în măsură să reflecte situaţii interesând conştiinţa europeană în genere. Într-adevăr, forma franceză de gândire şi aparatul ei de expresie au contribuit în mod esenţial ca „luminile" să capete denumiri elocvente şi convingătoare, să dea satisfacţie minţilor logice, să creeze punţi de înţelegere şi de comunicare între diferite naţiuni, să impună formulări fericite şi cu largă putere de circulaţie. Nu e însă mai puţin adevărat că fondul de gândire al acestor „lumini", ca viziune de viaţă şi ca filozofie asupra condiţiei umane în general, este şi opera unei contextualităţi mai largi, purtând în ea o pecete spirituală a întregului nostru continent.

Constatarea de mai sus priveşte, implicit, şi fenomenul teatral din epocă. Dincolo de înfăţişarea lui franceză putem desluşi şi înţelesuri cu egală respiraţie europeană. Am văzut că de-a lungul secolului al XVIII-lea, mai ales în cea de-a doua jumătate, genul dramatic s-a aflat într-o amplă şi continuă mişcare de reînnoire. În această mişcare de reînnoire, argumentul estetic şi cel ideologic şi-au dat tot timpul mâna, într-o strânsă şi funcţională complementaritate. Astfel, în mişcarea de idei şi în formarea stărilor de spirit care în acest secol aveau să ducă la *Declaraţia drepturilor omului* din 1789 şi la Marea Revoluţie Franceză, teatrul şi propaganda prin teatru şi-au avut şi ele o parte substanţială de contribuţie.

Este cazul, acum, să ne punem unele întrebări. Ce se va întâmpla mai departe, în teatrul din anii propriu-zişi ai Revoluţiei ca şi în cei imediat următori? Vom asista la o acţiune la fel de efervescentă ca până atunci, teatrul preocupându-se în continuare să descopere şi să experimenteze forme noi, ori vom avea de înregistrat o rămânere pe platformă, în limita şi sub oblăduirea cuceririlor existente? Faptele ne obligă să înclinăm înspre această ipoteză din urmă.

2. Documentul istoric

Istoria literară, bineînţeles şi istoria mai specială a creaţiei de teatru, înregistrează în această chestiune păreri diferite. Să nu avem impresia că între diferitele păreri emise ar exista

bariera de netrecut! Oricum, însă, sunt în joc luări de poziție, făcând cu putință ca discuția să rămână încă deschisă. Nu ar fi de ajuns, de aceea, doar să consemnăm unele fapte, e necesar să le și interpretăm.

Unele din părerile emise au caracter reticent. Ele consideră, anume, că în timpul Revoluției arta a stagnat. Sentimentul lor, în genere, este unul de regret. Ne-am fi așteptat – ni se spune – ca marile idei ale Revoluției și gravitatea evenimentelor legate de aceste idei să fi însemnat în teatrul vremii o impulsionare în plus, în măsură să desăvârșească spiritul regenerator și reformele începute sub semn revoluționar. În realitate – se afirmă mai departe – această dezvoltare nu s-a petrecut. Lucrurile mai mult au stagnat decât să înainteze. De aici, această impresie de ansamblu: în materie literară – implicit și în cea teatrală – acordul cu realitățile sociale și politice la ordinea zilei a fost un acord scăzut, palid, câteodată aproape deficitar.

Constatarea amintită mai sus pierde din vedere o seamă întreagă de alte aspecte ale chestiunii. Teoretic – putem admite – teatrul din timpul Revoluției nu a produs nimic nou. Să nu uităm, însă, două lucruri, că la data aceea doctrina era fixată, chiar bine fixată, deci nu ar fi fost firesc ca alta să-i urmeze imediat, apoi, că în febra unor evenimente de proporția și intensitatea celor în curs nu alte speculații ori construcții teoretice, în afara celor dezbătute în atmosfera pregătitoare a Revoluției, ar fi putut să intereseze în primul rând.

Sub raport estetic – într-adevăr – capitolul rămâne mai șters. Istoricește, însă, teatrul din această epocă reprezintă un document de care trebuie să se țină seama. Între 1789 și 1800, pe scenele teatrelor pariziene s-au jucat – după o estimare aproximativă – o mie de piese scrise sub febra actualității, a evenimentelor în curs. Cele mai multe din acestea s-au înscris în vederile Revoluției. Apelurile Convenției, exprimând ideea că teatrul are datoria să însemne o „școală de republicanism", au găsit o largă ascultare. După 9 Thermidor, însă, au apărut și piese înțelegând să se pună în serviciul reacțiunii. Oricum, preocuparea ca scena de teatru să reflecte idei și sentimente din epocă a funcționat, această preocupare stăruia în aerul vremii, poate nu cu toată adâncimea necesară, dar cu destulă desfășurare în suprafață. Atmosfera generală este încărcată de militantism ideologic și politic.

În destule cazuri, satira – fie cea îndreptată principial împotriva monarhiei și bisericii, fie aceea mai directă punând în cauză categorii de conformiști, fanfaroni patriotarzi, pescuitori în apă tulbure, transfugi, declarând că sunt gata să-și ardă diplomele de noblețe pe altarele republicii și ale libertății – și-a putut găsi o notă justă, în acord cu ideile vremii și cu linia de bun simț a judecăților populare. Nu e mai puțin adevărat, însă, că au fost și cazuri în care s-a făcut abuz de verbiaj patriotic, în care s-a alunecat cu ușurință în pamflet și diatribă, în care putea să-și facă drum un spirit de răfuieli personale ori în care idei mari – ca ideea de umanitate, de libertate, drepturile omului ș.a. – amenințau să fie compromise printr-o prea arbitrară și neasimilată întrebuințare.

3. Supraviețuiri ale tragediei. Marie-Joseph de Chénier

Asistăm, încă, la o dăinuire a genului tragic. Explicația faptului e simplă, în atmosfera curentă, cu retorica ei patriotică și tensiunea ei revoluționară, acest gen își găsea puncte de sprijin, în unele privințe putea chiar să se simtă la largul său. Ca formulă generală, tragediile din această epocă stăruiau mai departe pe linii clasice. Printre eroii lor, întâlnim personaje ca acestea: Quintus Fabius, Epicharis, Neron, Eteocle, Marius, Cincinatus, Leonida, Brutus,

Demostene ş.a. Aparent, faptul este de natură să surprindă: cum e cu putinţă ca o epocă efervescentă, atât de revoluţionară în politică, să se dovedească totuşi atât de conservatoare în literatură? Mai de aproape, însă, îi putem găsi unele justificaţii. Tradiţia clasică, pe deasupra atâtor transformări petrecute între timp, îşi continua o anume vitalitate spirituală. Apoi, nu arareori, personajul clasic era folosit pentru desemnări actuale, fie în sprijinul actului revoluţionar, fie ca protest împotriva acestuia. Şi, mai ales, nu trebuie să uităm că această păstrare în fiinţă a tradiţiei clasice constituia încă un mod de eludare a Evului Mediu, acel Ev Mediu căruia nu peste multă vreme romantismul avea să-i aducă o reabilitare somptuoasă, dar care deocamdată era privit ca o sursă a instituţiilor şi a privilegiilor împotriva cărora spiritul revoluţionar înţelegea să se îndrepte.

Între poeţii tragici ai Revoluţiei, cel căruia i se cuvinte o menţiune aparte este ***Marie-Joseph de Chénier*** (1764–1811). Piesa care l-a impus ca autor dramatic este *Carol al IX-lea (Charles IX).* Piesa a fost reprezentată în noiembrie 1789, pe baza unei autorizări date de Adunarea Naţională, după ce mai întâi fusese interzisă în mod obstinant de către municipalitatea pariziană. Piesa este dedicată „naţiunii franceze". Autorul ei, nu fără o anume prezumţie, o defineşte astfel: „opera unui om liber". Textul publicat cuprinde şi un „Discurs preliminar" *(Discours préliminaire),* în care accentul cade pe două idei. Prima: poporului francez, regenerat prin revoluţie, îi trebuie un teatru nou, un teatru corespunzător; cealaltă: este timpul ca tragediei antice, ca şi tragediei romanesci, să-i succeadă o tragedie nouă, tragedia naţională.

Propriu-zis, ideea unei asemenea tragedii nu era o idee în totul nouă. Îi putem găsi destule precedente. Începuturile datează din Evul Mediu. *Misterul despre asediul Orléansului* atribuit lui Jacques Millet (1425–1466) şi *Sfântul Ludovic* (1514) de Pierre Gringoire – ca să nu amintim decât despre acestea – reprezintă în sensul arătat dovezi pertinente. S-au succedat, cu timpul, numeroase alte încercări. Unele din acestea erau însoţite şi de scurte justificaţii doctrinare. Astfel, într-o prefaţă din 1747 la tragedia sa *François II,* autorul Hénault (mai cunoscut ca istoric decât ca dramaturg) îşi punea întrebări de felul acestora: „...de ce nu am căuta şi în propria noastră istorie teme şi pasiuni demne de a fi zugrăvite?"; sau: „...oare un cardinal de Lorraine ori un duce de Guise, meditând la pierderea prinţului de Condé nu pot fi personaje la fel de interesante ca acei confidenţi ai lui Ptolemeu deliberând asupra morţii lui Pompei?...". Nu se poate spune, deci, că Joseph Chénier ar fi inventat un gen nou, are însă meritul de a fi readus în actualitate o latură interesând de aproape atât concepţia, cât şi evoluţia teatrului istoric.

În destule privinţe, piesa *Charles IX* este criticabilă. Nu arareori, reticenţele faţă de această piesă au luat chiar forma unor amendări totale. S-a spus lipsă de acţiune, discursuri puse cap la cap, anacronisme, tirade, dese accente de pamflet declamatoriu, sentenţiozităţi, situaţii putând să pară lipsite de adevăr şi de viaţă. Autorul, în genere, se dovedeşte un discipol idolatru al lui Voltaire. Acţiunea este construită simetric. Trei personaje – Caterina de Medicis, Henri de Guise, cardinalul de Lorraine – susţin şi motivează ideea masacrului; alte trei personaje – Henry de Navarre, cancelarul de l'Hôpital, Coligny – pledează pentru toleranţă, par mai mult abstracţii decât personaje efective. Regele, şi el, este la fel de neconvingător, personifică o instituţie monarhică şubrezită, conformistă, gata să se supună unor împrejurări de ultimă clipă, nu să apere un sens, să urmeze o linie directoare. Conflictul este descarnat de tot ce ar fi putut să-i imprime puţină viaţă, emoţie, căldură, freamăt uman, reculegere în faţa unor fapte din trecut. Totul, în fond, gravita în jurul unei dileme: dacă noaptea Sfântului Bartolomeu ar avea sau nu ar avea loc.

De ce, totuși, în vremea ei, această piesă a putut să cunoască pe scenă momente de triumf? Explicația, aici trebuie căutată mai ales în fapte ținând de psihologia vremii. Revoluția era în plină desfășurare. Căderea Bastiliei produsese o impresie imensă. Circula versiunea că între zidurile acestei închisori se pusese la cale un complot tinzând la lichidarea tuturor patrioților declarați. Publicul înregistra cu satisfacție faptul că pe scena de teatru puteau să răzbată ecouri din ceea ce se dezbătea în cluburile revoluționare sau în Adunarea Națională. Aluziile la evenimentele curente, mai cu seamă acelea împotriva cărora se îndrepta spiritul revoluționar, erau binevenite. Or, piesa lui Joseph Chénier oferea din plin această posibilitate. De exemplu în actele de slăbiciune ale lui Carol al IX-lea putea fi recunoscut Ludovic al XVI-lea; în voința Caterinei de Medicis de a guverna pe deasupra regelui puteau fi găsite puncte de asemănare cu o seamă întreagă de comportări ale reginei Maria-Antoaneta; înțelegerea dintre cardinal și cei doi Guise putea să simbolizeze alianța de tip reacționar dintre nobilime și cler, Coligny, cel atât de expus să fie urmărit și pedepsit de către intrigile de la curte, întrupa în ochii spectatorilor contemporani virtuțile actuale ale unui conducător de partid popular; iar în personajul l'Hôpital – acela care declara că într-o zi toate bastiliile, aceste morminte pentru oameni vii, se vor prăbuși – erau aplecați să identifice pe Necker, ministrul-cetățean și ministrul-patriot.

Celelalte tragedii scrise de Joseph Chénier au rămas mai în umbră. Unele, chiar, nu au văzut niciodată lumina rampei. Am greși, însă, negându-le orice semnificație. În fiecare subzistă ceva în măsură să exprime spiritul și opțiunile vremii. În *Henri VIII* (1791), figura reginei Anna de Boleyn este pusă într-o lumină lăsând a se înțelege că argumentul umanitar poate prima asupra altor argumente. În *Calas* (1791) sunt îndreptate unele atacuri împotriva parlamentelor. Acțiunea din *Gracchus* (1792) este aproape inexistentă; tonul, pe alocuri, păcătuiește prin exces de declamație; răzbat însă și accente valabile, acelea în care este invocată ideea libertății și în care poetul reclamă să se dea lumii „legi", nu „sânge". *Fénelon* (1793) pare o demonstrație ideologică în favoarea toleranței. Personajul, aici, apare mult schimbat în raport cu cel real. Arhiepiscopul de Cambrai ne este înfățișat drept un spirit larg, înțelegând să trăiască în bună înțelegere cu calvinii, sensibil la suferințele poporului, gata să denunțe ilegalitățile și crimele regale, mai degrabă liber-cugetător decât fervent creștin, oricum afirmând că până la a sluji divinitatea suntem datori să vedem și să ne devotăm lucrurilor din umanitate. *Cyrus* (1804) a fost un eșec. Aluziile din piesă, favorabile lui Napoleon, au indispus pe mulți din spectatorii de până atunci ai autorului. Chénier, înțelegând lecția, a revenit la sentimentele sale de republican, ceea ce de fapt era în acord propriu-zis cu firea și convingerile sale.

Ce putem spune, în încheiere? Tragedia, în această epocă, reprezintă un capitol minor. Multe aspecte de conjunctură, nu însă și tot atâtea de fond. Tematic, într-adevăr, s-au încercat ieșiri curajoase din vechile făgașuri. Dovadă, între altele, felul cum tragedia – socotită în genere drept un gen menit să exprime majestăți ale regalității și ale puterii absolute – a pus în discuție și a luat atitudine în chestiuni privind desființarea privilegiilor, egalitatea în fața legilor, tirania unor instituții, lupta pentru libertate și alte drepturi naturale. În ce privește forma, însă, tragedia din această epocă a rămas încă tributară unor tradiții clasice, inclusiv accentul declamatoriu și supunerea la regula celor trei unități.

4. Încercări comice

Nici capitolul comediei, în aceşti ani ai Revoluţiei, nu s-a impus, fie prin originalitate, fie prin unitate de stil, fie prin vreo pătrundere aparte în mersul, gravitatea şi semnificaţiile evenimentelor în curs. Totuşi, a fost un capitol prezent. Judecata literară strictă, într-adevăr, îi atribuie doar o valoare secundară. Istoriceşte, însă, acest capitol poate lua loc printre documentele vremii. Reflectă stări de spirit, redă aspecte de opinie publică, oferă material de studiu psihologic, interesând fluctuaţii şi reacţii de moment în faţa unor situaţii ce puneau în cauză ordinea existentă în viaţa politică şi morală a societăţii. Nu am putea spune că vreuna din comediile în chestiune a izbutit să treacă dincolo de hotarele epocii, înlăuntrul acestei epoci, însă, ele au indicat o temperatură, au creat atmosferă, au canalizat un interes popular înspre teatru, au făcut să se propage imagini ilustrând atât adevăruri cât şi diferite exagerări ori diformări contemporane.

În ce priveşte aceste exagerări sau diformări – indiferent cum am prefera să le numim – putem admite că unele erau inerente. Am greşi, acordându-le şi altă importanţă în afara uneia strict episodice. E vorba, anume, de piese în care se debitau diatribe şi violenţe inutile, în care sub masca libertăţii şi atitudinii satirice îşi făceau drum pamflete aplecate mai mult spre caricatură şi pamflete groteşti decât spre consemnări şi propagări de adevăruri critice.

Ce ne interesează aici sunt acele aspecte prin care comedia, fie şi cu mai puţine calităţi de ordin artistic, s-a apropiat şi a reflectat înţelesuri legate de spiritul şi de pledoariile caracteristice ale epocii.

Prima menţiune se cuvine lui ***Fabre D'Eglantine*** (1750–1794), autor înzestrat cu ceea ce putem numi *vis comica:* ascuţime şi putere de observaţie, imaginaţie, siguranţă în zugrăvirea de situaţii şi personaje, dialog viu, comunicativ, adesea scânteietor. Critica regretă, totuşi, că scriitorul nu s-a supravegheat mai mult, aşa încât să evite frecventele lui neglijenţe stilistice, unele aplecări spre bizarerie, anume facilităţi în aprecierile şi procedeele sale.

Convalescent de calitate sau Aristocratul (Convalescent de qualité ou l'Aristocrate) foloseşte o anecdotă amuzantă pentru o critică totuşi serioasă. Personajul principal este un marchiz, care retras în palatul său, reţinut şi preocupat numai de accesele lui de gută, habar nu are în ce chip şi în ce măsură în jurul lui vechiul regim se prăbuşea. Abia când creditorii au devenit mai necruţători, când valetul său aproape că îl tutuia sau când s-a văzut silit să-şi căsătorească fiica cu un simplu proprietar de ţară, a început să-şi dea seama că privilegiile lui încetau sau chiar încetaseră efectiv. Dincolo de glumă, putem desluşi aici un înţeles revelator. Legănată în voluptatea privilegiilor şi beneficiilor ei sociale, o bună parte din pătura aristocratică rămânea străină de ceea ce se petrecea în epocă; refuza – putem spune – să citească mai cu pătrundere în freamătul de idei şi în mersul contemporan al evenimentelor.

În piesa *Învăţătorii (Les Précepteurs)* găsim influenţări din scrierile lui J.-J.Rousseau. Ne sunt înfăţişaţi doi preceptori: unul stăpânit de spirit filozofic, altul în mod predominant om de lume. De asemenea, şi doi copii: unul crescut la oraş, devenind sufleteşte victimă a acestuia; celălalt crescut la ţară, în mijlocul naturii, la adăpost de artificii şi convenţii, tocmai prin aceasta mai spontan, mai armonios, mai autentic.

O vizibilă influenţare romantică găsim şi în *Philinte* (titlul întreg: *Le Philinte de Molière ou la suite du Misanthrope,* 1790), principala operă dramatică a scriitorului, cea care de fapt i-a şi stabilit notorietatea.

În piesa lui d'Églantine, personajul Philinte – preluat din Molière – urmează de aproape portretul făcut de J.-J. Rousseau acestui personaj în *Lettre à d'Alembert sur les spectacles.*

Philinte este văzut drept un egoist, străin de suferințele semenilor săi, un sătul în neputință de a crede celui flămând, în fond un adevărat și iremediabil egoist, camuflat încă sub o mască de optimism și înțelepciune.

Acțiunea este condusă în vederea unui scop moral și pedagogic. Philinte refuză să-l sprijine pe Alceste, în încercarea acestuia de a scăpa pe un necunoscut de amenințările unui răufăcător. Aflăm, curând, că necunoscutul trebuind să fie salvat era Philinte însuși. Asistăm, deci, la o neașteptată inversare a situației. Philinte, dintr-o dată, ni se înfățișează într-o altă postură decât până atunci din calm și înțelept, devine furios, își iese din sine. În cele din urmă, însă, va trebui să admită că a greșit. Ideea urmărită de autor rezultă limpede pedeapsa naturală a funcționat, egoismul de sine – l-a pedepsit.

În afara acestei idei, cu intenția ei moralizatoare, e posibil ca d'Églantine să fi ținut să dea o replică de protest și unui contemporan al său, scriitorul ***Collin d'Harleville,*** autorul unei piese, *Optimistul,* care cu un an înainte se bucurase de aplauze din partea publicului francez. Critica literară deduce o asemenea explicație din felul cum d'Églantine, în prefața la *Philinte,* ținuse să arate că declamația pe tema optimismului nu este altceva – adesea – decât o formă de egoism deghizat.

Între puținele comedii din această epocă, ieșite din comun, putem numi altele două: *Bătrânul celibatar* (*Le Vieux Célibataire,* 1792) de Collin d'Harleville și *Prietenul legilor* (*L'Ami des lois,* 1793) de ***Jean-Louis Laya***. Prima constituie o pledoarie în favoarea acestui adevăr democratic: cel mai de bine om este acela care muncește (versul: *Le plus homme de bien est celui qui travaille).* Cealaltă – punând în cauză falși patrioți, demagogi, fabricanți sau negustori de tirade, toți aceștia gata să speculeze în beneficiul lor stări de moment sau stări emotive ale simțirii populare – lăsa a se înțelege că spiritul de moderație poate avea în el virtuți de care oricând e bine sau este chiar necesar să se țină seama.

5. „Comedia istorică"

În seara zilei d 21 martie 1799, reprezentarea piesei *Pinto sau ziua unei conspirații (Pinto ou la Journée d'une Conspiration)* a însemnat în teatrul comic din epocă, nu chiar o piatră de hotar așa cum pe alocuri s-a încercat să se pretindă, dar în orice caz un moment caracteristic, cu înfățișarea, cu semnificația și cu urmările lui aparte.

Câteva cuvinte, mai întâi, despre autor. ***Népomucène Lemercier*** (1771–1840) este autorul unei opere imense, din care însă doar o mică parte a mai putut oarecum să rămână în memoria generațiilor. A fost totuși un spirit viu, precoce, original, îndrăzneț, îndrăgostit de noutate, înzestrat pentru a da lupte, prezent în epocă și sensibil la marile ei luări de atitudine. Istoria și critică literară continuă să se întrebe: cum este cu putință ca un scriitor fecund, apt în a sesiza mișcările și aspirațiile timpului său, să treacă totuși atât de repede și atât de stăruitor în uitare? Diferiți exegeți pun faptul pe seama lipsei de formă, a stilului defectuos, a neglijențelor de limbaj. Desigur, însă, sunt și alți factori care contează. Scriitorul s-a dedicat prea multor genuri dintr-odată, unele dintre acestea intrate într-o fază a lor de declin, greu regenerabilă. Epoca în care a scris era sub raport literar o epocă de tranziție, putând în consecință să se desfășoare larg în suprafață, nu tot pe atâta și în adâncime.

Două manifestări precoce ne atrag cu deosebire atenția: comedia *Tartuffe revoluționar* (*Tartuffe révolutionnaire,* 1795) și tragedia *Agamemnon* (1797). În cea dintâi, scriitorul se declară partizan hotărât al libertății și republicii, nu și al exceselor; cealaltă este o imitație

după Eschil şi Sofocle, făcută însă într-un spirit de independenţă care pentru moment i-a adus celebritate. S-a spus, între altele, că această piesă poate fi numărată printre cele mai de seamă opere care au onorat vreodată scena franceză. Altul, însă, este momentul prin care Népomucène Lemercier şi-a asigurat un loc mai caracteristic în dezvoltarea modernă a teatrului francez din epoca sa. Acest moment se leagă de piesa amintită mai sus. O intenţie a scriitorului, atât mărturisită cât şi nemărturisită, era să depăşească *Nunta lui Figaro* a lui Beaumarchais, socotită pe atunci drept o limită ultimă a inovaţiei de teatru.

Acţiunea din piesă se petrece în 1640. Se referă la revoluţia care a dus la alungarea spaniolilor din Portugalia şi instalarea pe tron a ducelui de Bragance. Faptele sunt înfăţişate simplist, naiv, în genere neverosimil, cu procedee facile, nu însă fără o anume vervă şi chiar anume scânteieri, toate acestea putând ca pe alocuri să ne dea mai mult o impresie de vodevil decât de dramă istorică propriu-zisă. Reţeaua intrigii e lăsată pe seama câtorva deghizări, substituiri de persoane ori agitaţii de suprafaţă ale unor conjuraţi. Mult prea puţin, deci, pentru ca evenimentele de proporţia celor în cauză – eliberarea Lisabonei, răsturnarea unui monarh ca Filip al IV-lea – să poată căpăta în ochii spectatorilor ceva din prestigiul şi contururile lor necesare.

Pinto, eroul principal, este un personaj în genere inventat, construit în aşa fel încât să slujească, nu atât unui adevăr în sine al faptelor, cât diferitelor intenţii ale autorului, cele de ordin estetic ca şi cele cu substrat politico-social. Avem de-a face, până la un punct, cu un alt Figaro. Este îndrăzneţ, dă dovadă de sânge rece, găseşte dintr-o dată soluţii, stăpâneşte cu abilitate oricâte împrejurări, se bucură în sinea sa când îşi descoperă mijloace de a mânui oameni şi situaţii. Are puncte de asemănare cu discipolii de mai târziu ai lui Voltaire, mai cu seamă în unele din reflecţiile lui filozofice cu nuanţă cinică: „...Nu îi divizăm şi nu îi reunim pe oameni decât prin cuvinte goale şi semne la fel de goale...".

Gândirea scriitorului, sub inspiraţia căreia a compus această piesă, este o gândire diletantică. Nu găsim în ea vreun scrupul al adevărului istoric; în orice caz, scriitorul nu-i atribuie demnitate structurală. Consideră, oarecum, că autorul poate fi liber să dea faptelor istorice înfăţişări şi înţelesuri personale. Pare mai dispus să folosească aceste fapte pentru aluzii la prezent decât pentru conţinutul lor intrinsec.

Prin ce, totuşi, o piesă cu atâtea puncte discutabile în ea a putut să înscrie un moment caracteristic în mişcările de teatru ale vremii? Autorul, incitat de unele opinii curente care socoteau că genul comediei este un gen încheiat, a ţinut să intre în arenă cu o piesă făcută – după propria lui afirmaţie – din „elemente încă necunoscute în teatru". Un pariu, de fapt, dar în care spiritul inventiv al autorului a funcţionat cu intuiţie şi cu eficacitate. Piesa în cauză, îmbinare abilă de comedie antrenantă şi comedie serioasă, a creat un prim model, a dat implicit şi un impuls, în direcţia unui gen inedit, acela căruia diferite încercări de nomenclatură literară s-au gândit să-i atribuie denumirea de *comedie istorică.*

Genul, în fond, este un gen hibrid. Nu este nici comedie în plin, pentru că satira aici nu pune în cauză personaje şi situaţii reale de viaţă, şi nici istorie propriu-zisă, pentru că faptele în joc alunecă mult pe linii de pamflet. În ce sens? Evenimente mari, anume, sunt date pe seama unor împrejurări mici, anecdotice, meschine, amuzante, dar fără adevăr şi severitate în fond. Istorie – cum s-a spus – privită la suprafaţă, contemplată salonard „par la lorgnette", nu istorie privită şi înţeleasă cu pătrundere, cu preocupări edificatoare.

Lemercier, prin această comedie, a făcut doar un început. Genul a prins. Dovadă, strălucirea pe care peste câteva decenii avea să i-o aducă ***Scribe*** în *Paharul cu apă* sau în *Bertrand şi Raton.*

Putem presupune că Népomucène Lemercier, inițiind o astfel de comedie, s-a vrut și scriitor satiric, și inovator ca dramaturg. E greu de precizat spre care din aceste două ipostaze a înclinat mai mult. Știm, însă, că aluziile din piesele lui nu au fost pe placul autorității în timpul Imperiului; ne explicăm, astfel, desele plictiseli pe care scriitorul a trebuit să le îndure din partea oficialităților și a cenzurii napoleoniene.

CAPITOLUL VI

TRADIȚIE ȘI NOUTATE ÎN TEATRUL BRITANIC

1. Claustrarea puritană

În teatrul englez, mişcarea de idei prin care acest teatru avea să fie adus într-o orbită generală a iluminismului european îşi are puncte de pornire în fenomenul politic al Restauraţiei din a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

În viaţa publică a ţării, ca şi în starea de spirit a mai multor pături sociale, puritanismul, devenit sub dictatura lui Cromwell aproape doctrină a vieţii de stat, dăduse naştere la situaţii contradictorii. Într-un fel, stilul puritan de stricteţe şi de sobrietate impusese un regim de muncă ordonată, cu respectul profesiunii şi al datoriei civice. În alte direcţii, însă, dogmatismul puritan făcea ca asupra unei bune părţi a populaţiei să apese în mod îngrijorător sentimente de panică şi claustrare. Plăcerea de viaţă – aceasta, mai ales – era împinsă în unghiuri critice. Repausul duminical lua adevărate forme de constrângere, de tiranie spirituală. Credincioşilor le erau impuse jurăminte aspre, intolerante, pe care aceştia le depuneau într-o notă de supunere şi de respect înfricat. În suflete, astfel, era întreţinută o spaimă continuă. Obsesia morţii, ameninţarea implicabilă cu justiţia divină, sentimentul damnaţiei; o ceaţă tristă, deasă, ca de sfâşiere intimă – toate acestea erau lăsate să plutească stăruitor în aer, în chip necruţător, cu ton de avertizare fatidică.

Trebuie să precizăm că aceste stări de alarmă nu priveau numai conştiinţele individuale, ele proiectau deopotrivă şi în afară norme de gândire, linii de conduită, intrând ca atare în legile şi măsurile de stat. Se proclama, apodictic: din moment ce *Biblia* este legea dată de Dumnezeu, devine necesar şi imperativ ca ea să fie aplicată cu stricteţe. Poporul englez era îndemnat ca în sinea lui să se considere drept un popor ales, iar în ce priveşte pornirea războinică, puritanii socoteau că şi ei, întocmai ca aceia cărora psalmii biblici le-au închinat cântecul lor de laudă, luptă de asemenea pentru un Jehova.

Între 1642–1680, ca urmare la această stare de lucruri, avem de înregistrat o sistare aproape totală a mişcării teatrale. Cel mult, mai aveau loc unele reprezentări sporadice, cu notă clandestină sau cu notă de frondă, adresându-se unui public restrâns. Era doar o pâlpâire, în măsură totuşi să dovedească putere de rezistenţă, continuitate, totodată şi un sentiment de încredere în aşteptarea unor vremuri în care teatrul să-şi poată redobândi prerogativele lui fireşti. Restauraţia a pus capăt acestei stări. Faptul, însă, nu s-a produs

dintr-o dată, în chip limpede, unitar, ci într-un context încă ambiguu, încărcat de aspecte contrarii, unele din acestea interesând fenomenul de teatru propriu-zis, altele reflectând ambianța politică și socială a vremii.

E nevoie, de aceea, să fie reamintite o seamă de fapte capabile să ne introducă în climatul contemporan.

2. Restaurația

Denumirea de „Restaurație" cuprinde mai mult decât exprimă. Ea privește și dincolo de faptul imediat, revenirea pe tron în 1660 a lui Carol al II-lea, un nou Stuart. Este în joc și o întreagă mentalitate, în parte constituită și în parte pe cale de constituire, cu iradieri și reflexe multiple în diferite straturi ale societății engleze.

Avem de înregistrat, mai întâi, o seamă de aspecte menite mai degrabă să intensifice criza decât s-o atenueze. Regele revenit pe tron nu părea monarhul capabil să corespundă așteptărilor populare. Exilul lui pe continent, departe de țară, îi răpise mult din putința de a simți pulsațiile țării și de a înțelege cu adevărat problemele acesteia. În loc de a instaura o eră de siguranță și de pacificare a spiritelor, dimpotrivă, va ajuta la prelungirea uneia incerte, cu stări de neliniște și lupte deschise, cu lupte între parlament și coroană, între tradiționalismul catolic și radicalismul protestant, între postulările încă rigoriste ale bisericii oficiale și tendințele emancipatoare ale universităților, între diferite forme de viață ale păturii aristocratice și dorința de regenerare resimțită cu sinceritate de mulțimea oamenilor de mijloc.

În timpul exilului său din Franța, Carol al II-lea fusese câștigat de catolicism; evitase însă o convertire publică, pentru a nu-și periclita revenirea la tron prin jignirea unor sentimente naționale și ințețirea adversității puritane. Pentru moment, izbutea să-și cucerească unele adeziuni. Îi lipsea însă marea solemnitate a regalității. Concepția lui de guvernare, departe de a însemna o frână în calea fenomenelor anarhice, fenomene până la un punct inerente în perioadele de schimbări bruște în viața politică și socială, dimpotrivă, alimenta o contagiune în rău. Perioada puritană dusese puderia până la absurditate și superstiție; acum, însă, se aluneca spre polul opus. Virtuțile tăcute erau, dacă nu în totul disprețuite, în bună parte ignorate. Păreau la modă bravada, sarcasmul impertinent, îndrăzneala ostentativă, inițiativele de natură să sfideze regulile cuminţeniei, ale măsurii, ale bunului-simț. Se părea, adesea, că demarcația dintre criteriile binelui și ale răului s-a șters. Bineînțeles, această atmosferă de cinism și de libertinaj moral nu privea întreaga societate britanică; însă minoritatea în cauză era o minoritate care prin poziția ei socială atrăgea priviri, dădea tonul, exprima viața de lume.

Există însă și aspecte pozitive, peste care nu am avea dreptul să trecem cu vederea. Asistăm, acum la un reviriment al interesului pentru știință, pentru gândirea filozofică, pentru priviri asupra lucrurilor eliberate de sub tutela ori constrângerile misticismului puritan. Cărțile lui ***John Bunyan*** – *Revărsarea grației* (*Grace Abounding,* 1666), *Călătoria pelerinului* (*The Pilgrim's Progress,* 1678) – aveau titulatură teologică; în fond, însă, ele pledau pentru ideea că doar prin lupta sa proprie omul va putea să-și salveze sufletul. Cartesianismul își constituia cu autoritate noi și noi adepți. Newton, descoperind legile mecanicii cerești, confirma și instituia o nouă încredere în drepturile și puterile naturii. O carte din 1662 dădea Societății Regale *(Royal Society)* noi impulsuri înspre cercetarea naturii. Principiile metodei inductive expuse de Francis Bacon în *Novum Organum* reintrau

puternic în actualitate. Iar apariția filozofiei lui John Locke, cu fundamentul ei sensorialist, venea hotărât în sprijinul ideilor de toleranță, de libertate individuală, de datorie cetățenească.

3. Revenirea teatrului în actualitate

Este cazul să ne întrebăm: ce se va întâmpla, sub acțiunea acestor împrejurări, în concepția și manifestarea de teatru?

Decretele și rechizitoriile Parlamentului, acelea care impuseseră vieții teatrale o tăcere de aproape două decenii (1662–1680), vor lua sfârșit. Teatrele, acum, pot să-și redeschidă porțile. Vom avea de-a face, însă, cu situații și gusturi schimbate. Societatea, dornică de plăcerile care atâta vreme îi fuseseră refuzate, se va îndrepta frecvent spre reprezentațiile de teatru, câteodată chiar cu frenezie. Pentru pătura aristocratică, aceste reprezentanții puteau să însemne și prilejuri de reuniuni mondene. Nu mai puțin, vor veni la spectacole și burghezi bogați sau instruiți, unii din aceștia doritori să stabilească aici legături cu magnații ori favoriții zilei, alții din voința de a se face remarcați ori de a-și afirma orgoliul social.

Treptat-treptat, astfel, teatrul își redobândea actualitatea. Ca și în trecut, continua să fie un centru, polarizând în jurul lui mișcare de actori, de opere, de idei literare, deopotrivă și manifestări de opinie publică. Socialmente, și situația actorilor devenea sensibil mai bună. Diferitele prejudecăți în legătură cu această profesiune sunt pe cale de stingere. Actori ca Betterton, Knyaston, Standford, Mokes, mrs. Barry ș.a. contează printre personalitățile vremii. În raport cu ceea ce cunoaștem din perioada Renașterii, desigur se poate afirma că manifestarea contemporană numără mai puține străluciri. S-ar spune că vechea aplecare sensibilă spre omenesc, spre feericul simțirii ori spre jocurile sublime de fantezie, aplecare ce făcea farmecul unei întinse părți a repertoriului elisabetan, este în scădere. În schimb, se cerea ca scena de teatru să imite ori să reflecte realitatea, cu înfățișările ei multiple și variate.

Ne aflăm, deci, în fața unui proces de tranziție: de la teatrul Renașterii la unul nou al Restaurației. Ce trăsături caracteristice putem desluși în acest proces? Răspunsul reclamă câteva dezvoltări; sunt cele care urmează.

Ca prim fapt nou, avem de înregistrat o pătrundere mai accentuată decât până atunci a influenței franceze. Exilații între care se aflau și scriitori ca D'Avenant, Waller, Denham – se apropiaseră de clasicismul francez, resimțindu-i prin comparație cu cel englez un rafinament mai pronunțat, un echilibru mai constituit. În viața de lume, începând cu atmosfera de la curtea regală și continuând cu aceea din reședințele senioriale, strălucirea curților de la Paris și Versailles exercitau o influență vecină câteodată cu fascinația. Dar, paralel cu acestea, intrau în joc și preocupări mai substanțiale. Nu toată societatea engleză se complăcea în libertinajul din primele momente ale Restaurației. Părți întregi din această societate, protestând împotriva sentimentului obosit de la sfârșitul perioadei elisabetane ca și împotriva voluntarismului dogmatizant practicat de puritani, aspirau spre forme de spiritualitate, implicit și forme de viață, cu mai mult stil, cu mai mult echilibru, în care imaginația să intre sub disciplina și ordonările rațiunii.

Constatăm totodată și o persistență hotărâtă a tradiției naționale. Repertoriul elisabetan este încă în ființă. Pentru moment, teatrele care își reluau activitatea nu aveau la dispoziție altceva. Până se ajunge la o creație dramatică nouă, conformată în spiritul tendințelor ce se defineau între timp, era inerent să se recurgă la cea veche. În plus, să nu pierdem din vedere că repertoriul în cauză avea rădăcini în însăși esența sufletului național; făcea parte din patrimoniul spiritual al poporului britanic. Trebuie să știm, însă, că preluarea acestei moșteniri

nu s-au făcut întotdeauna de la sine, ci și adesea cu alterări și complicații. Ne întâmpină o scară de aprecieri în care polaritatea clasic-baroc ocupă locul primordial. Principala considerație pare atribuită lui Ben Johnson, căruia mai cu seamă cei instruiți îi admiră cultura clasică și severitatea doctrinei. Asupra lui Shakespeare stăruiesc impresii inegale, incerte. Amintirea lui, fără îndoială, subzistă. Sentimentul că a fost un mare autor continuă să stăpânească opinia comună. Totuși, ceva este lăsat în marginea actualității. Piesele lui Shakespeare continuă să fie apreciate pentru partea lor spectaculoasă, pentru bogăția lor imaginativă, mai puțin însă și pentru fondul lor uman, pentru gândirea filozofică din ele, pentru galeria lor de caractere.

Teoretic, argumentele împrumutate din clasicismul francez treceau înainte; practic, însă, tradiția națională se dovedea mai puternică. Gusturile baroce ale timpului nu erau făcute să se împace cu spiritul regulilor lui Boileau, preferau trăsăturile dramei elisabetane, cu care își găseau afinități și convergențe. Trebuie ca la acestea să adăugăm și atitudinea publicului, acesta era mai doritor de senzații tari, de efecte puternice, de scene zguduitoare, de emoții vulcanice, decât de analize atente și severități artistice.

Dezvoltările ce urmează ne vor arăta dacă între aceste tendințe diferite se vor săpa noi distanțe ori dimpotrivă se va petrece un fenomen de sudură.

4. Poziții doctrinare: Dryden și Johnson

Sub raport doctrinar, primul nume asupra căruia este necesar să ne oprim este acela al lui ***John Dryden.***[1]

Ideile lui Dryden asupra creației dramatice sunt expuse în câteva studii – de fapt mici tratate de poetică – însoțind unele din piesele sale. De exemplu: *Încercare asupra poeziei dramatice (An Essay of Dramatic Poesy),* prefață la *Cucerirea Granadei; Încercare asupra poeziei dramatice din ultima vreme (Essay on the Dramatic Poetry of the last Age),* post-scriptum la studiul anterior; *Temeiurile criticii pentru tragedie (The Ground of Criticism in Tragedy),* prefață la o adaptare după *Troilus și Cressida* ș.a.

În judecățile sale teoretice, Dryden începe prin a sublinia cu admirație superioritatea sistemului francez. Cere ca noua creație dramatică din țara lui să țină seama de „reguli". Cele trei unități – de loc, de timp, de acțiune – reprezintă condiții fundamentale. Le consideră, nu edicte abstracte ale minții, ci situații izvorând din înseși condițiile naturii. Are impresia că în tragicomedia engleză s-au debitat și s-au perpetuat mai multe absurdități decât în oricare alt teatru al lumii. Se impune, în consecință, eliminarea lor. În acest scop, teatrul francez poate fi invocat și poate sluji ca dătător de măsură. E cazul – afirmă mai departe – ca teatrul englez să renunțe la excese și la intrigile lui complicate. I se recomandă, ca atare, să aleagă simplitatea, să dea acțiunilor deznodăminte limpezi și definite, să încadreze evenimentele în decoruri scenice adecvate.

---

1 În literatura Restaurației, John Dryden (1631–1700) se numără printre șefii de școală. Era fiul unui puritan fervent; el însuși, în tinerețe, a scris un elogiu închinat lui Cromwell. S-a despărțit de mișcare, socotind că între constrângerile acesteia și spiritul său adevărat există o prăpastie. A luat parte la luptele timpului, cele politice și cele literare. În toate manifestările sale aducea pasiune, inteligență, un simț viu al ideilor și al dezbaterii. Nu trezea emoții puternice; însă știa să dea ideilor sale eleganță, mișcare, comunicativitate și, mai ales, efervescența noutății.

Geniul său s-a afirmat cu putere în poezia lirică, în poezia narativă, în satiră. Însă cea mai întinsă parte a creației sale a rezervat-o teatrului, atât ca doctrinar cât și ca autor propriu-zis.

Ulterior, în privirile critice ale lui Dryden vor apărea unele modificări. Scriitorul declară că rămâne şi mai departe credincios lui Aristotel. Ar vrea, totodată, ca între această doctrină şi tehnica elisabetanilor să se instituie o mai sigură şi mai cuprinzătoare punte de legătură. Apropierea de Shakespeare se accentuează, curând această apropiere va deveni integrală, căpătând proporţii de program şi de sistem. Dryden respinge ideea că între clasicism şi Shakespeare ar exista o prăpastie. Consideră că iregularităţile din opera acestuia se explică prin condiţiile epocii în care a fost scrisă. Shakespeare – ni se spune – nu analizează, el intuieşte, ceea ce îi mijloceşte o mai ascuţită pătrundere a sufletului omenesc, implicit şi o mai mare putere de a crea caractere. Clasicism, da, însă lărgit cu un simţ profund al vieţii, ca acela ce se desprinde tot timpul din dramele shakespeareane; aceasta ar fi – potrivit părerilor lui Dryden – o soluţie ideală către care trebuie să tindă tragedia şi noul teatru englez în genere.

Şi în ce priveşte „regulile", vor apărea modificări de atitudine. Le găsim rezumate într-o frază ca aceasta: „Preţuiesc modelele compoziţiei îngrijite, dar îl admir pe Shakespeare". Regulile – ne spune Dryden – se înscriu în operele engleze în însăşi substanţa lor. Nu era nevoie, deci, ca poeţii dramatici să le afle din doctrină; le-au găsit prin intuiţia lor naturală, desfăşurându-şi în libertate inteligenţa lor artistică, geniul lor propriu.

Fără îndoială, între opiniile de la început ale lui Dryden şi cele proclamate ulterior putem desluşi oscilaţii, inconsecvenţe, chiar şi contradicţii. Nu este cazul să le privim rechizitorial; mai necesar este să încercăm a ni le explica.

Între 1675–1680, ca reflectare a evenimentelor din ţară, în literatură începea că bată un vânt de renaştere a spiritului naţional. Ideea conducătoare suna astfel: nici o concepţie nouă, indiferent provenienţa ei, nu are dreptul să strivească şi nici măcar să întunece tradiţia engleză. Există un instinct profund al naţiunii, care în orice caz trebuie apărat, respectat şi lăsat a-şi îndeplini mai departe funcţiunea. Puritanismul, într-adevăr, se rătăcise în excese, din care cauză pierduse busola realităţii. Totuşi, ceva din spiritul lui rămăsese în aer, şi chiar îşi dobândea un înţeles mai constituit decât la început o anume nevoie de mai mult adevăr sufletesc, de un reviriment moral. Politica lui Carol al II-lea producea nemulţumiri în unele pături ale ţării. Mai cu seamă, apăreau semne de nelinişte în sferele anglicane, de unde şi ecouri ale acestora într-o întinsă parte a opiniei publice. Existau temeri, îndoieli şi suspiciuni cu privire la intenţiile lui Ludovic al XIV-lea; stăruia şi întrebarea dacă atitudinea coroanei britanice nu ar echivala cu o adevărată subordonare faţă de monarhul francez. Iar publicul mare, şi acesta, obosit de multele manifestări carnavaleşti din epocă, aspira spre o atmosferă de mai multă sobrietate, cu întoarceri la formele şi tradiţiile spiritului naţional.

Era firesc ca ecouri ale acestor frământări din viaţa publică să răzbată şi în literatură. Dryden, seismograf sensibil al epocii, le-a înregistrat aproape pe toate. Forma veche părea depăşită; o altanouă, care să-i ia locul, nu se constituise încă. Pus în faţa acestor două serii de realităţi, scriitorul îşi simţea datoria de-a le cuprinde deopotrivă. Îşi dădea seama cât era de necesar ca în poezia engleză să se producă o regenerare. Apăreau în această poezie semne de îmbătrânire, de oboseală, de anume descumpăniri intime, chiar de alunecări în deznădejde, pentru a căror remediere se impunea un curaj hotărât, eventual chiar de tip revoluţionar. Pe unele corzi ale inimii sale vibrau melodii ale trecutului; prin altele se simţea câştigat de şcoala franceză. În concluzie dorea ca între regulile descinzând din gândirea estetică a lui Aristotel şi creaţia mai liberă a lui Shakespeare, sau ca între comediile lui Molière şi acelea ale lui Fletcher, să nu mai stăruiască impresii de distanţă ori despărţire, ci să se instituie convergenţe şi apropieri.

Prefețe-studii ale lui Dryden au însemnătate istorică. În partea lor dedicată unor destăinuiri proprii, putem urmări formarea unuia din cele mai reprezentative spirite literare din epocă sub raport doctrinar, studiile în chestiune alcătuiesc un compendiu de încercări critice și filozofice, toate acestea preocupându-se să treacă prin prisma procesului dramatic porțiuni întinse din mișcarea spirituală în societatea britanică a vremii. Cultura modernă de teatru, cea europeană în general și cea britanică în special, îl poate număra pe Dryden printre pionieri.

Însă principala atenție, în ce privește orientarea literară din epocă, implicit și orientarea teatrală, gravitează în jurul lui ***Samuel Johnson***[1]. Istoria literară nu-l consideră drept un mare scriitor; îi recunoaște însă o adevărată suveranitate ca om de litere în general, știind să se facă ascultat de către contemporanii săi, atât prin calitatea ideilor sale cât și prin noblețea lui de caracter.

În destul privințe, s-ar spune că avem de-a face cu un spirit conservator, oarecum opac și câteodată de-a dreptul steril față de prefacerile ce se anunțau sau față de prefacerile constituite efectiv în epocă. Începând încă din adolescență și până la sfârșitul vieții, fără să dea vreodată îndărăt, s-a declarat adversar hotărât al partidului liberal. Proclamă sentințe ca acestea: „...spiritul *whig* este negația oricărui principiu"; „...primul *whig* a fost diavolul însuși". Contemporanii – desigur cu considerație dar și cu un fel de ironie strecurată printre rânduri – îl numea un „Hercule ale *torysm*-ului". Împotriva deismului – formă critică propagată de filozofi în legătură cu sentimentul religios – înțelegea să rostească amendări și proteste. Anglican convins, se declara partizan hotărât al ierarhiei, al ordinii existente, al formelor de viață și de simțire confirmate de tradiție. Era împotriva încetării oricărei subordonări, pe motivul că pot exista și subordonări inutile. Socotea, anume, că într-o perfectă și universală stare de egalitate genul omenesc nu ar mai putea să lupte pentru fericirea la care este îndreptățit. Față de J.-J. Rousseau și Voltaire, departe de a-și simți vreun respect sau vreo considerație, dimpotrivă, se declara gata să profere aprecieri tari, aproape insultătoare: „...între Rousseau și Voltaire, e greu de stabilit care dintre ei este un om mai de nimic..." *(It is difficult to settle the proportion of iniquity, between them).*

Totuși, pe deasupra acestor trăsături, într-un fel chiar în consonanță cu spiritul lor profund, gândirea lui Samuel Johnson era o gândire cu evidente deschideri iluministe, ancorată ca atare în mișcările și mutațiile spirituale în curs, pe plan european. În scrierile și în atitudinile lui nu vom găsi, ca la doctrinarii francezi, declarații de principii, dezvoltări teoretice, expuneri organizate, putem însă desluși și urmări idei corespunzătoare în țesătura contextuală a ceea ce a gândit și a scris.

Esența poeziei, în concepția generală a lui Johnson, stă în unirea plăcerii cu adevărul. În opera literară, moralitatea trebuie să reprezinte un fapt implicit, o condiție primordială, un principiu director. Fabula va putea să-și descopere cu atât mai mult înțeles, cu atât mai multă

1 Samuel Johnson (1709–1784), critic și moralist, se numără printre figurile celebre ale scrisului și ale gândirii britanice. Încă din tinerețe, l-a cunoscut și s-a legat de David Garrick, principalul reprezentat din epocă al mișcării teatrale din Anglia. Timp de zece ani (1745–1755) a lucrat la întocmirea unui *Dicționar* al limbii engleze, operă fundamentală, devenită clasică. A scris mult: poeme, eseuri, un roman satiric, memorii de călătorie, o piesă de teatru ș.a. Cea mai însemnată scriere, sub raport literar, este *Viața celor mai celebri poeți englezi* (*The Lives of the Poets*, 1781). Opera cuprinde cincizeci și două de portrete, de la Abraham Cowley la Thomas Gray, accentul dezvoltării căzând pe raportări la fondul uman al operelor în cauză și la gradul lor de integrare în mersul general al creației literare britanice. În epocă, Johnson a exercitat o puternică influență asupra contemporanilor săi, nu numai prin scrierile sale, ci și printr-o bogată acțiune orală, acțiune consemnată cu pietate și cu admirație de James Boswell, principalul său biograf și memorialist.

rațiune de a fi, cu cât va fi în măsură să ilustreze mai adecvat această condiție. Interesul pentru acțiunile și moravurile oamenilor este de importanță majoră, în afara unui asemenea interes, justificarea operei poate oscila și chiar dispărea cu totul. Rațiunea deține în ea atribute suverane. Oricând, principiile reieșite prin lucrarea rațiunii pot veni în ajutorul gândirii și cunoașterii noastre, ca și în sprijinul adevărului intrinsec al faptelor. Nu există cale mai proprie, ca aceasta, pentru a ne feri judecata de visuri, de rătăciri, de plutiri în proiecte ori construcții sterile. Rațiunea și moralitatea își pot fi valori complementare; ele se pot justifica și se pot întregi reciproc.

„Regulile" sunt puse sub semne de îndoială. Mai mult decât atâta: criticul englez le declară un adevărat război. Puterea creatoare, întotdeauna, stă mai presus de rigori și prescripții. Natura – aceea la care creatorul este oricând dator să apeleze – e mai bogată în date și posibilități decât construcțiile noastre mentale. Aceasta, însă, nu înseamnă că trebuie să renunțăm la principii, la capacitatea acestora privind constituirea și organizarea cunoașterii. Scopul criticii – ni se precizează – este „să stabilească principii, să transforme opiniile în cunoaștere". Totul este ca principiile la care ne-am opri să se bazeze pe constatări evidente și constante, să fie conforme cu ordinea naturii, să nu se lase influențate de aspecte particulare ori prescripții arbitrare.

Legile criticii sunt diferite; la fel și situațiile cărora trebuie să le facă față, în care sunt solicitate. Unele din aceste legi au caracter fundamental; valabilitatea lor, deci, este statornică și universală. Altele, însă, sunt dictate de circumstanțe, pot fi doar episodice, sunt deci supuse unor condiții și fluctuații putând să le modifice. Au fost necesare într-un moment dat sau într-o anumită succesiune de momente; nimic mai firesc decât ca actualitatea lor să înceteze, o dată aceste momente ieșite din orbita lor istorică sau spirituală. Principiul neoclasic al iluziei și-a avut perioadele lui de utilitate, mai târziu, această utilitate s-a consumat. Johnson refuză a-i mai acorda ceva din vechiul lui adevăr literar. De aici, și condamnarea „regulilor". Recunoaște că unitatea de acțiunea poate fi mereu necesară, mai cu seamă când piesa în cauză are de relatat evenimente care s-au petrecut pe durate lungi și în locuri diferite. În ce privește celelalte două unități, de loc și de timp, protestul criticului este categoric.

Analizele și judecățile lui Johnson asupra teatrului shakespearean au puncte de asemănare cu cele dezbătute pe continent, în climat și sub configurări iluministe.

Ne întâmpină, în chip laborios, o serie întreagă de priviri critice. Shakespeare – declară criticul și moralistul englez – lasă impresia că scopul moral i-ar fi indiferent. Pare mai preocupat să placă, să stârnească impresii și emoții puternice, decât să instruiască. Este gata să sacrifice virtutea, dacă aceasta poate veni în sprijinul spectaculozității. Nu își urmărește până la sfârșit personajele, pe multe, adesea, le lasă la voia întâmplării, fără a-și face vreun scrupul, fără a-și resimți prin aceasta vreo vinovăție. Stilul, și el, denotă neîngrijire, nesupraveghere, din această cauză, îngăduie ca în vorbirea personajelor sale să apară amestecuri bizare de prețiozități, truculențe și vulgarități cu accente totuși de mare și rară poezie. Compoziția și construcția dramatică, de asemenea, lasă de dorit, nu arareori, de aceea, finalul pieselor rămâne să plutească în vag și incertitudine. Peste diferite distanțe sufletești ori sociale, cu rostul lor necesar pe scara comportărilor umane, se trece cu ușurință; drept urmare – ni se spune – se ajunge la situații în care nu mai putem distinge între ființa nobilă și paiață.

Dar toate aceste obiecții rămân palid în raport cu marea considerație pe care Johnson o acordă operei shakespeareane. Pe ce se întemeiază această considerație? Răspunsul criticului este inclus în toată substanța intimă și în toată întinderea gândirii sale. Am putea

să-l rezumăm într-o frază ca aceasta: ce este durabil în teatrul shakespearean este puterea acestui teatru de a reda adevăruri universale privind natura umană și ancorarea ei în mișcările vieții. Da! într-adevăr, în zugrăvirile sale – zugrăviri punând în cauză o largă galerie de individualități – Shakespeare nu a redat în chip cu totul exact nici imaginea fiecărui personaj în parte, și nici cadrul istoric sau geografic în care acest personaj era pus să se desfășoare. În schimb, a ales altceva: să pună în lumină generalul-uman; să dea prioritatea unor trăsături comune în măsură să reprezinte și să exprime speța; să înfățișeze mișcări, îndemnuri și agregări capabile să ne comunice lanțul neîntrerupt al vieții. Apreciază, în consecință, lipsa regulilor, ca și amestecul de tragic și comic din teatrul shakespearean. Datorită acestor trăsături, devine cu putință ca adevărurile existenței omenești să fie redate mai viu, mai natural, mai omenesc, la adăpost de construcții și abstracții convenționale.

Prin nota uneori pontificată din afirmațiile și scrierile sale; prin felul reticent și chiar sever cum înțelegea să considere ficțiunea poetică; prin chipul rigorist cum privea ideea „adevărului moral"; prin credința că oricând *individualul* trebuie să rămână în umbra generalului; prin atitudinea de prudență și pe alocuri aproape de respingere față de literaturile străine și față de spiritul cosmopolit ce-și făcea drum triumfător în epocă; prin acțiunea sa tinzând la redeșteptarea interesului pentru literatura engleză veche; prin caracterul de sentință și de jurisprudență al unora din vederile sale ca teoretician și critic literar; prin criteriile după care s-a condus în alcătuirea celebrului *Dicționar al limbii engleze (Dictionary of English Language,* 1775), operă în care și-a impus să dea limbii engleze și vechilor scriitori britanici insignele de noblețe spirituală ce li se cuvin; prin toate acestea, Samuel Johnson ni se înfățișează drept un clasic englez și un tradiționalist. Afirmația este corectă. Trebuie, totuși, să-i aducem unele întregiri. Avem de-a face, nu cu un tradiționalism înghețat, dogmatic, ci cu unul viu, receptiv, de natură să reprezinte și o frână și un îndemn critic înspre noi orizonturi și agregări.

Într-adevăr, nu trebuie să pierdem din vedere o seamă de fapte semnificative, cruciale. Și în artă, ca și în orice acțiune de răspundere a vieții, e nevoie de adevăr. „Mintea – declară Johnson– nu-și poate găsi liniștea decât sprijinindu-se pe stabilitatea adevărului". Apelurile criticului, în genere, aveau în vedere două mari obiective: verdictele istoriei și bunul simț universal. Poetul este cu adevărat poet, nu îndepărtându-se de datele realității și de semenii săi, ci contopindu-se spiritualmente cu aceștia, asumându-și trăsături ale omului în general. În unele judecăți de moralist ale lui Johnson, într-adevăr, apar îndoieli cu privire la posibilitatea de fericire a ființei umane. Acestea însă nu-l împiedicau să creadă în progresul spiritului omenesc și al umanității ca atare. Era un conservator, nu însă și un arhaizant; un raționalist, nu însă și un dogmatic, un apărător al multor lucruri vechi, dar fără ca vreodată să admită că lumea ar fi în declin sau că destinația omenească ar putea să degenereze, un admirator hotărât al unor mari modele, dar nu pentru a cădea în vreo servitute față de acestea, ci pentru a înțelege, a respecta și eventual a urma ceea ce le-a asigurat adevăr și măreție.

Nu putem afirma că Samuel Johnson ar fi fost un spirit iluminist, în toată puterea cuvântului; trebuie să admitem, însă, că multe din opțiunile lui spirituale îl așază în această orbită, purtător de valori britanice în ambianța de stil, mentalitate și cultură a unui proces european.

5. Prelungiri şi ultime zvâcniri ale tragediei

Teatrul englez – în perioada Restauraţiei şi într-o bună parte din secolul al XVIII-lea – s-a manifestat în două direcţii: tragedie şi comedie.

Câteva cuvinte, mai întâi, despre tragedie. Capitolul, deşi prezent, deşi apreciabil sub raport cantitativ, este puţin caracteristic. Ne putem explica de ce. Perioada adevăratei tragedii trecuse. Cea actuală, în genere, avea o viaţă voită, artificială. Pe de o parte, ea trebuia să onoreze o tradiţie naţională, având drept puncte mari de reper două moşteniri: Marlowe şi Shakespeare. Pe de altă parte, funcţiona cu autoritate o influenţă a teatrului clasic francez, cu ponderea pe care ştim că acest teatru o acordase genului tragic. Interesul literar şi dramatic al acestor prelungiri reprezintă de multă vreme un fapt relevant. Interesul istoric, însă, este şi rămâne în fiinţă; câteva recapitulări, în acest sens, sunt de rigoare.

O ieşire din criză, după perioada de sterilitate dictată de intoleranţa puritană, se leagă de numele lui sir ***William d'Avenant*** (1605–1688). Semnalul a fost dat în 1658, prin drama *Asediul Rodosului (The Siege of Rhodos).* Ne este înfăţişat un subiect eroic, urmărind să pună în lumină ideea de onoare, forţa pasională şi înălţimea morală a iubirii conjugale. Acţiune confuză, încărcată, parcă împiedicându-se tot timpul de mulţimea ideilor puse în cauză. Multe influenţe: naţionale, spaniole, italiene, mai cu seamă franceze. Sentimente nobile şi iubire pătrunsă de simţul datoriei, ca în tragediile lui Corneille; abundenţă poetică şi vanitate a gloriei militare, ca în scrierile lui Georges de Scudery; inventivitate şi călătorii imaginare, ca în romanele lui Marin Le Roy de Gomberville; grandoare a evenimentelor, amintind de atmosfera romanelor lui La Calprenède. E vorba de autori la modă, ale căror scrieri începuseră să aibă circulaţie în pătura instruită din Anglia. Impresia produsă de această revenire a fost puternică. Istoria literară şi teatrală dau momentului însemnătate epocală; s-a afirmat că de la el datează renaşterea modernă a dramei britanice.

Seria tragediilor scrise de John Dryden este mare: *Cucerirea Granadei* (*The Conquest of Granada,* 1679), *Martirul regal* (*The Royal Martyr,* 1672), *Aureng-Zebe* (1678), *Totul pentru iubire* (*All for Love,* 1678), *Don Sebastian, rege al Portugaliei (Don Sebastian, King of Portugal,* 1689) ş.a. Toate aceste drame sunt străbătute de ideologie aristocratică. Ideea monarhică este pusă în valoare. În scara sentimentelor, dragostea şi onoarea ocupă primul loc. Situaţiile, în genere, se repetă. Eroismul din ele e făcut adesea din fapte de suprafaţă, fără fervoare morală. Eroii seamănă unii cu alţii; aceleaşi porniri, aceleaşi reacţii. Calităţile lor nu izbutesc să transmită frământarea umană, nu izbutesc deci să emoţioneze. Produc doar efecte de moment, până la urmă, impresia generală este una de monotonie, multe succesiuni de evenimente, nu şi tot atâtea zugrăviri de caractere, retorism, sonoritate, solemnitate prelungită, afectări în ce priveşte expresia artistică;

Astfel, între teoria despre teatru din prefeţele lui Dryden şi opera sa dramatică propriu-zisă apar deosebiri sensibile. Până la un punct, aceste deosebiri erau inerente. Publicul britanic contemporan nu era dispus să primească piese de teatru compuse în stil de regularitate dramatică. Îl interesa, în special, ca pe scenă să i se reprezinte situaţii puternice, intense, să fie zguduit prin evenimente neaşteptate, nu obligat numaidecât la reflecţie şi interiorizare.

Indiferent de câte obiecţii i s-ar putea aduce, Dryden rămâne în teatrul englez modern şi un clasic, şi un deschizător de drumuri. A păstrat legătura cu trunchiul shakespearean. Exista tendinţa ca stilul impus de Renaştere să se reverse în baroc şi manierism. Preluând acest baroc, în orice caz părţi din el, Dryden s-a străduit să-l clacisizeze. Destui contemporani

au socotit de cuviință să-i urmeze exemplul. Studiile introduceri la dramele sale sunt documente care rămân; există în ele, într-o strânsă împletire, atât un sentiment național cât și unul european. Poetul din ele denotă noblețe și generozitate. S-a străduit să ferească scena de teatru de unele semne de libertinaj și licențiozitate din epocă. Teatrul pe care l-a dat la iveală este un teatru eclectic. Este meritoriu prin aceea că a încercat să regenereze o atmosferă îmbătrânită, producând pe plan național o sinteză între barocul elisabetan și clasicismul francez și, deopotrivă, opunând anarhiei artistice din perioada Restaurației o frână a măsurii, a bunului-gust, a unei regularități clasicizante.

În epoca sa, cel care a păstrat mai bine decât alții forța dramatică a elisabetanilor este ***Thomas Otway*** (1652–1683). Ca om, contemporanii săi afirmă că era capricios, inegal, neatent, nedrept în primul rând cu el însuși. Așa cum își risipea ființa fizică, tot așa, și-o risipea și pe cea spirituală. Se spune, de aceea, că opera lui a rămas în marginea a ceea ce ar fi putut să fie cu adevărat. Pare mai legat de barocul elisabetan decât de raționalismul epocii sale. Încerca, totuși, ca între aceste două trăsături dominante să producă apropiere. Dacă nu a reușit decât în parte, e mai mult din cauza firii lui nestăpânite, impulsive, decât din cauza vreunei oscilații de concepție.

A resimțit influența francezilor; în oarecare măsură, i-a și imitat. Notăm, în această privință, două adaptări: *Titus și Berenice* (1677) după Racine, *Vicleniile lui Scapin* (*The Cheats of Scapin,* 1677) după Molière. S-a preocupat să-și însușească procedee ale clasicilor, având în obiectiv disciplina intelectuală a acestora, propensiunea evenimentelor și gradarea pasiunilor. Însă, pe măsură ce înainta în definirea și stăpânirea mijloacelor lui artistice, modelul hotărâtor îi devenea tot Shakespeare. Potrivit unor păreri, în dramele lui Otway, spiritul Renașterii și-ar fi trăit ultima lui zvâcnire.

Prima reputație ca dramaturg i-a adus-o *Don Carlos,* în 1676. În centrul acțiunii se află cutremurarea lui Filip al II-lea, bănuind că fiul său Carlos i-ar fi sedus soția, pe regina Elisabeta de Valois. Personajele sunt construite cu trăsături sigure. Regele este intolerant; nu-i lipsește însă și o undă de umanitate, capabilă să-i dea putere tragică. Recunoaște că și-a pedepsit fiul cu asprime, lăsându-se pradă calomniilor. Regretă pornirea lui răzbunătoare. Carlos este un prinț înzestrat cu virtuți fizice și morale. În cugetul reginei se întrepătrund sentimente nobile: căldură, demnitate, rezistență morală în fața calomniilor, simțul datoriei, curaj în fața morții, putere de a ierta. Ruy Gomez își conduce acțiunea de intrigant cu perfidii și cruzimi demonice, amintind pe acelea ale lui Iago. Nu există nici un indiciu că Schiller, în drama sa cu același nume, s-ar fi inspirat și din opera poetului englez. Totuși, critica le-a privit adesea în paralel. Amândouă piesele – de exemplu – pun în lumină firea generoasă și devotată a marchizului de Posa. S-a emis și părerea că în drama lui Otway personajul ar fi mai autentic decât în aceea a lui Schiller; primul vedea în el un personaj al vremii devotat infantelui său, pe când celălalt va compune cu criterii iluministe un filozof teoretizant, în spiritul universităților germane. Principesa Eboli, sub pana lui Otway, nu are jocul felin pe care avea să i-l atribuie mai târziu poetul german. Este totuși un personaj pregnant, prin felul cum își justifică faptele și își practică cinismul. Nu are nuanțe, dar impune prin franchețe. Pentru soțul ei nu resimte respect, regretă că i-a sacrificat tinerețea: „ornamente risipite inutil pentru a înfrumuseța un mormânt...".

Adevărata vigoare a spiritului de dramaturg a lui Otway ni se revelează în *Veneția salvată sau Complotul descoperit* (*Venice Preserved, or a Plot Discovered,* 1682). Piesa este construită și condusă cu siguranță. Pateticul din ea rezultă din zguduiri adevărate și dintr-o gradare bine gândită a situațiilor. Acțiunea se desfășoară cu fermitate, în mod

concentrat, prin episoade în măsură să justifice catastrofa finală. Caracterele au profunzime, vin în fața împrejurărilor cu reacții din interior, nu cu emoții de suprafață. Sentimentele dominante au complexitate, descriu o tragedie a iubirii în continuă îmbinare cu una a prieteniei. Şi una şi cealaltă apar într-o lumină morală capabilă să le confere umanitate şi noblețe. Declamația se menține în limite posibile, punctează momente de culme ale acțiunii, fără ca în ansamblul dramei să tulbure desfăşurarea intensă şi susținută a dialogului. Linia dramatică decurge cu demnitate. Se înscrie într-o atmosferă gravă în care viața răsună cu accente pătrunzătoare. Alături de asprimi şi dureri născute din nestăpânirile ființei umane, resimțim şi fatalități situate dincolo de puterile noastre obişnuite.

Către sfârşitul secolului al XVII-lea, perioada Restaurației părea încheiată. Mai întâlnim însă o seamă de dramaturgi, reprezentând prelungiri ale acestei etape revolute, totodată şi tranziții ori pregătiri pentru etapa de creație teatrală ce avea să urmeze. Genul eroic, acum, se află în continuă estompare; tot aşa, şi trăsăturile baroce. Clasicismul care stăruieşte încă este din ce în ce mai rigid, mai didactic, mai moralizator, mai puțin artistic ca expresie, mai amenințat astfel să alunece în superficialitate.

În această ambianță, ***Nicholas Rowe*** (1674–1718) încearcă să apere şi să țină încă în picioare genul tragediei nobile. Cunoştea opera lui Shakespeare, atât prin studiu profund cât şi prin afinitate artistică. Vedea în această operă o importantă sursă de valori naționale. Nutrea sentimente de respect şi pentru teatrul francez, teatru care de altminteri l-a şi influențat.

Principala sa operă dramatică, *Jane Shore,* este penultima pe care a scris-o (1713). În scena-cheie, asistăm la rechizitoriul pe care Gloucester, viitorul rege Richard al III-lea, îl rosteşte împotriva frumoasei Jane Shore, punându-i pe seamă scene de vrăjitorie. Sunt de față ducele de Buckingham, contele de Derby şi episcopul de Ely. Marea acuzație îndreptată împotriva fostei metrese a lui Edward al IV-lea este rostită la temperatură înaltă, cu efect răsunător. Îl auzim pe Gloucester, în timp ce-şi sufleca o mânecă a cămăşii, explodând într-o imprecație ca aceasta: „...Priviți-mi brațul!... Cum s-a uscat, veştejit şi ars!... Este urmarea farmecelor făcute de soția lui Edward, complice cu vrăjitoarea Shore şi cu alte vrăjitoare, în întâlnirile lor nocturne...“.

Evenimentele se succed cu momente de dramatism sfâşietor. Nefericita Jane rătăceşte pe străzile Londrei, strivită de durere şi foame. Nimeni nu îndrăzneşte să încalce consemnul oficial; orice încercare de a i se întinde o bucată de pâine, de a i se da un strop de apă ori de a i se adresa o vorbă bună va fi plătită cu capul. Într-un cuget, totuşi, umanitatea trăieşte încă. Este soțul condamnatei. Înfruntând amenințarea, acesta vine să-i dea ajutor, să-i aducă iertare. Oamenii lui Gloucester îl prind şi se pregătesc să-l dea pe mâna călăilor. Jane strigă cu disperare patetică: „...Pentru mine, vai pentru mine a trebuit să moară!...“ Tradiția dramatică engleză, în această piesă, este apărată cu putere. Faptul este ilustrat, mai cu seamă, prin personajul Gloucester. Acesta îşi păstrează o măreție primară, întocmai ca în *Henric al VI-lea* şi în *Richard al III-lea,* marile drame shakespeareane.

Ca spirit, ***Joseph Addison*** (1672–1719) aparține secolului al XVIII-lea. Opera sa scriitoricească exprimă gândirea unui moralist, stăpânit de idei asemănătoare cu acelea care pe plan literar aveau să conducă înspre constituirea romanului realist englez (Defoe, Swift, Richardson, Fielding, Goldsmith, Smolett, Sterne) iar pe plan social începeau să pregătească drumul burgheziei din era victoriană.

În teatru, Addison s-a manifestat doar marginal. O comedie, *Toba (The Drummer),* este total neinteresantă. În schimb, *Cato,* încercare de tragedie în stil clasic, s-a impus ca program în sensul că Addison aspira să se readucă teatrul în exercițiul marilor lui funcțiuni,

ca putere regeneratoare a societății britanice și ca instituție de cultură de care Anglia vremii avea nevoie. *Cato* s-a reprezentat întâia oară în 1713. Este o piesă rece, solemnă, stăruind de la început și până la sfârșit într-o tensiune stoică. Păstrează forma clasică franceză. Personajele, toate, rămân încătușate într-o disciplină rigidă. Murind, Cato își dă binecuvântarea pentru căsătoria fiicei sale, Marcia, cu prințul numid Iuba; numai că de-a lungul celor cinci acte scurse până la acest consimțământ iubirea pusă în cauză nu izbutea să emoționeze cugetele spectatorilor. La fel și dragostea dintre Portius, fiul înțeleptului, și scumpa sa Lucia decurge monoton, liniștit, cu o anume profunzime, dar fără patetism în stare să zguduie. Cât despre Sempronius acesta se comportă mai mult ca retorician decât ca un conjurat.

Piesa, totuși, cel puțin pentru moment, s-a bucurat de un succes răsunător. Explicația o putem găsi în încărcătura ei de idei, toate acestea reflectând stări de spirit, opinii, opțiuni, climaturi intelectuale și morale pe cale de constituire. Monologul pe care Cato îl rostește în ultimul act, înainte de a-și sfâșia trupul, are în el înălțime filozofică. Pune în lumină demnitatea umană, așa cum o gândea filozofia stoică. Episodul ne amintește ca măreție de moartea lui Socrate. Totul, însă, decurge cu o frumusețe mai mult de sistem, lăsând în umbră adevărul dramatic și psihologic. Întreaga dramă înțelegea să fie și un protest împotriva unor moravuri recalcitrante din vremea Restaurației. Nota stoică – repetăm – stăruiește tot timpul. Mai important decât goana după fericire e să deprindem arta consolării în nenorocirile ce ne pot lovi. Înțelepciunea stă în echilibru, în puterea de reținere. Desigur, Addison avea în minte tipul lui *l'honnête homme*, pe care și-l apropiase prin contactul lui cu spiritul francez. Nu mai puțin, însă, aspira și la o formă de civilizație care să corespundă realităților engleze. Deci o formă de civilizație cuprinzând în ea mai multe treceri, de la aristocrație la burghezie, de la plăceri subiective la utilități sociale, de la revărsări în afară la interiorizare, de la voluptăți artistice la disciplina morală.

6. Perseverări și victorii ale comediei

În comparație cu genul tragic, comedia s-a dezvoltat într-un mod mai viu, mai natural, mai spontan, implicit și mai autentic. Înțelegem de ce comedia – gen la modă în Restaurație – își găsea mai multe și mai strânse corespondențe cu criteriile și preocupările vremii, ca reacție împotriva intoleranței și exceselor puritane, și ca euforie de viață într-o perioadă cu incertitudini morale în viața particulară și în cea publică.

Moravurile sunt considerate la suprafață, nu se fac asupra lor judecăți de valoare, ierarhizări de un fel sau altul, li se atribuie doar ceea ce pot înfățișa dintr-odată, prin simpla lor existență. Apar frecvent părți licențioase și imorale, ele denotă un anume gust pentru satisfacții truculente, sunt și un joc de societate, cu nuanțe mai îndrăznețe, în parte și cu accente de satiră privind mai ales sferele aristocratice.

Aceasta este ambianța spirituală, în genere și ambianța de societate, în care avem de situat piesele lui ***George Etherege*** (1634?–1691?), trepte de început în constituirea comediei britanice de moravuri. Scriitorul face parte din societatea elegantă a vremii. Îi cunoaște gusturile, preferințele, modul de judecată, rafinamentele, plăcerea de a face ironii, de a se amuza prin perfidii pitorești și picante. A stat câtva vreme și în Franța, ceea ce a contribuit ca spiritul său ironic să se ascută și ca aptitudinile lui pentru viața de lume să capete adresă și suplețe.

Ajutat de această experiență, Etherege a construit câteva tipuri caracteristice: sir Frederic Frolick, un tânăr impertinent, plin de sine, în *Răzbunarea comică* (*The Comical Revenge*, 1664); sir Fopling Flutter, tributar și stăpânit până la îngâmfare de maniera franceză, în *Omul la modă* (*The Man of Mode*, 1676); Dorimant, tot îngâmfat și el, dar într-o formă mai supravegheată, mai puțin servilă față de mode din afară *(Omul la modă)*. Sunt personaje, acestea, din care comedia Restaurației va face eroi favoriți. Suntem introduși într-o societate pare-se împăcată cu sine, mulțumită, în care conversația amoroasă, unele sclipiri spirituale și plăcerea cadrului elegant țin locul valorilor etice. Zugrăvindu-ne această societate, poetul nu denunță, nu ia atitudine, ci mai mult se amuză pe seama unor vicii la modă. Ironizarea acestor vicii e făcută în notă cinică. Pe alocuri, avem impresia că autorul nu condamnă viciile, ci ar vrea mai degrabă să le fie complice, Etherege e bucuros când poate izbucni cu salturi brutale, violente, în licențiozități fără margini. Știe însă și să disimuleze, să întrețină conversația, mânuind ironia sa cu rafinament și păstrând-o la un nivel de îndrăzneală învăluită.

Nu am putea stabili cu precizie în ce măsură autorul englez l-a cunoscut pe Molière. De ceea ce este esențial în acesta – studiul de caractere, umanitatea, fundamentul etic, umorul generos și senin, forma clasică – rămâne în genere departe. În alte privințe, însă, e limpede că și l-a apropiat: folosirea și dozarea ironiei, fluența dialogurilor, vivacitatea prin susținere interioară mai mult decât revărsări exterioare, o anume măsură și disciplinare intelectuală.

Principalul reprezentant al comediei, în timpul domniei lui Carol al II-lea, este ***William Wycherley***[1]. Asupra acestui autor, părerile continuă să fie împărțite. Unele îl detestă, considerând că piesele sau „au murdărit scena de teatru"; cele mai multe îl socotesc drept un talent viguros, ale cărui ieșiri pot fi explicate în lumina temperamentului său de moralist revoltat. Adevărul este mai complex. Ne aflăm în fața unei creații de teatru născute într-o ambianță în care scriitorul a dat dovadă de fermitate, dar și de șovăieli uneori.

Wycherley cunoștea teatrul lui Ben Jonson, de asemenea și al lui Molière. A împrumutat de la amândoi, a rămas totuși departe, atât de formularea etică a celui dintâi cât și de grația celui din urmă. Acestea, însă, sunt laturi care interesează mai puțin; partea vie, caracteristică, este aceea care rezultă din complexitatea sufletească a scriitorului și reflectă concepția lui de viață.

Suntem introduși în sferele înalte și elegante ale capitalei britanice. În saloane a pătruns moda franceză: costume, peruci, panglici și dantele, chipuri fardate, alunițe desenate savant, măști, galanterie, în toate se poate recunoaște și o anume stângăcie, trădând împrumutul recent. În atmosfera generală stăruie ceva de voluptate mondenă, mereu în căutare de plăceri. Se țes intrigi; în culise se șoptește mult, cu insinuări și glume răutăcioase, sub aparență de stil și rafinament, bârfeala este curentă. Se discută despre spectacole, se schimbă bilete de dragoste, au loc întâlniri nocturne. Adulterul – potrivit unor opinii contemporane – devenea aproape de rigoare, ca și cum ar fi deținut în el o atracție, un blazon, o curiozitate irezistibilă. Tineretul aristocratic ține să fie spiritual, remarcându-se în acest sens și prin demonstrații de inteligență, și prin anume atitudini de blazare. Burghezii pot fi recunoscuți de la distanță. Nu precupețesc nimic, înfrângându-și astfel chiar și avariția lor proverbială, pentru a fi admiși în lumea aristocratică. Pe de o parte, aici, vor să pară demni, importanți,

1 William Wycherley a trăit între anii 1640–1716. În anii revoluției engleze s-a aflat în Franța, unde a resimțit ambianța „marelui secol". Reintors în Anglia, îl întâlnim complăcându-se în cercul libertinilor. A părăsit studiile juridice, pentru a se dedica teatrului. A debutat în 1671 cu o comedie licențioasă: *Dragoste în pădure sau Parcul Saint James*. Au urmat: *Gentilomul maestru de dans* (*The Gentleman Dancing-Master*, 1672), *Femeia de la țară* (*The Country Wife*, 1673), *Neînduplecatul* (*The Plain Dealer*, 1674).

superiori, autentici, pe de altă parte, trăiesc tot timpul cu un fel de teamă, am spune un adevărat complex psihologic, ca reputația lor să nu fie compromisă, fie de soțiile lor vanitoase și înclinate spre frivolități la modă, fie de propriile lor stângăcii.

În comediile lui Wycherley, acest tablou privind societatea vremii reiese limpede, sugestiv, în trăsături sigure, pline de vervă și de culoare. Autorul nu alunecă în grotesc, în caricatură, în exagerare absurdă; îngroșările la care recurge derivă, în afară de necesități de expresie ale scenei, din protestul lui intim, din sentimentul său de refuz față de chipul ostentativ al faptelor puse în cauză.

Critica, în mod stăruitor, a subliniat diferite aspecte ale operei. Obiecțiile sunt de felul celor care urmează. În destule rânduri – se precizează – autorul forțează limitele decenței; depășește îngăduința posibilă pe scenă. Fapte care în pagini de roman ar putea să pară potrivite, la locul și cu utilitatea lor, în teatru devin inconvenabile: scene de alcov, încercări de viol, întâlniri de noapte la adăpostul întunericului și al substituirilor, limbaj truculent ș.a. Prin acestea – se afirmă mai departe – autorul lasă impresia că și-a pierdut încrederea în frumusețea poeziei, în dreptatea aspirației ideale, în posibilitatea de regenerare a omului. Se complace în a sublinia brutalitatea unor porniri instinctuale. Wycherley dă impresia că nu s-ar mulțumi să-și stigmatizeze personajele doar sub raport moral; urmărește, parcă, să le facă detestabile și fizicește. Așterne o asemenea notă și asupra personajelor împrumutate din Molière. Margery *(Femeia la țară)* reeditează pe Agnès din *Școala femeilor.* Totuși, câtă distanță! Nu are nimic – sau are doar puțin – din pudoarea și prospețimea eroinei lui Molière; confesiunile ei, departe de a cuprinde ceva din sfiala ori ingenuitatea fetei tinere în primul ei contact cu viața, trădează sfruntări și instinctualitate. Tot așa, și în ce privește pe Olivia, eroina din *Neînduplecatul,* în raport cu Célimène din *Mizantropul.* Eroina lui Molière – știm – își învăluia cochetăria în tact, în joc spiritual, într-o știință cu articulări grațioase a vieții de lume, într-un stil de feminitate aleasă și rafinată, în vreme ce Olivia se complace în ipocrizii, într-o cochetărie putând să se confunde cu sfidările necinstei și ale viciului. Și încă un exemplu, din aceeași piesă: Manly în comparație cu Alceste, deosebirile dintre aceștia nu privesc doar două personaje; ele reflectă și două mentalități, două stiluri, chiar două lumi și două viziuni de viață. Alceste este hrănit cu spirit clasic și cu substanță filozofică, își constituie gândirea din principii severe în a căror transparență simțim suflul unei îndoieli de felul îndoielii carteziene; are gestul aristocratic, chiar când este contrariat sau trebuie să exprime cu necruțare judecăți severe. Manly, dimpotrivă, denotă apucături de corsar, este gata în orice clipă să izbucnească, înjură și vociferează insultător, scoțând strigăte sălbatice; își descrie sentimentul prin evocări de realism brutal, păstrându-și și pe uscat o asprime ca pe corabie. Cu alte cuvinte își manifestă onestitatea atât de brutal, încât în loc de virtute aceasta se înfățișează mai mult ca o revărsare de energie, oribilă prin materialitatea și nestăpânirile ei.

Trebuie să recunoaștem, însă, că teatrul lui Wycherley însumează și trăsături în totul pozitive, de-a dreptul și virtuoase. Ne transmite tot timpul o impresie de putere, de siguranță. Influența franceză există, dar mai mult la suprafață. Dedesubtul acestei influențe putem descoperi un talent englez adevărat, cu rădăcini autentice, cu forma lui curajoasă de a cuprinde diferite aspecte ale vieții. Scriitorul nu se raliază propriu-zis unui sistem anumit sau unor criterii de școală; în genere, ascultă de impetuozitățile lui naturale. Nu se întreabă asupra trăsăturilor general-umane. În schimb, insistă asupra individualului, îl zugrăvește până în detalii, scormonește în substraturile lui animalice, incluzând în expresia fizică și pe cea morală. În destule momente, descrierea turpitudinii este împinsă înspre pragurile ei de

sus, supunând astfel pe spectator la torturi sufletești; din fericire, acestor momente apăsătoare le urmează și altele mai senine, în care conversația agreabilă, umorul fără cinism și curajul sincerității aduc destinderea salutară.

Să fie adevărat că Wycherley ar fi vrut ca din ființa umană să ia în considerare numai partea derizorie și cinică, ignorând cu voință răutăcioasă sau din principiu și reflexele ei etice? Manly din *Neînduplecatul* – ca să nu amintim decât despre acesta – dezminte o asemenea supoziție. E drept, reacțiile corsarului au în ele furie, sălbăticie, incoerență dar vulgaritate; nu sunt însă lipsite de adevăr și de unele porniri sincere. Protestul inclus în ele privea stări reale din viața societății contemporane. Scriitorul, desigur, manifestă o duritate britanică. Părți de seamă din tradiția națională vedeau în formele de concepție rafinată practicate în Restaurație aspecte de rătăcire, într-un fel chiar și de trădare. Sufletește, Wycherley s-a înscris și el în acest protest, i-a rămas credincios, chiar dacă diferite aspecte ale vieții și ale firii lui personale ar părea că spun contrariul.

Scrierile de teatru ale lui ***William Congreve***[1] – patru comedii și o tragedie – sunt considerate drept cele mai bune opere engleze compuse în spirit francez. Scriitorul se oprește mai cu seamă asupra unor trăsături vanitoase ale societății contemporane. Arta lui nu străbate în adâncime; denotă însă o admirabilă acuitate în a surprinde și zugrăvi elemente exterioare. Atitudinea lui generală este aceea a unui spirit ales, a unui om de lume. Îl interesează, îndeosebi, să producă efecte de salon, să placă, să repurteze succese. Scrie pentru o societate doritoare de euforii, dispusă să-și constituie din amuzament un principiu de viață. Nu se gândește să pledeze pentru o cauză anumită; nu dă impresia că și-ar pune cumva problema binelui și a răului; nu încearcă să pătrundă mai adânc natura umană, să-i descopere frământările, să dea curs vreunei îngândurări. Evită – s-ar spune – ca priveliștea vreunei suferințe omenești să tulbure degustarea liniștită a privilegiilor. Dar, în lumea spre care gravita, toate acestea nu ar fi produs o rezonanță aparte. Altele sunt mijloacele prin care scriitorul putea să candideze la sufragiile acestei lumi. Le numim abilități, jocuri subtile, conversație spumoasă, replici spirituale, convenții agreabile, prețiozități mondene, insinuări benigne, mici gesturi de frondă ș.a. Scriitorul le-a folosit pe scară largă, ele i-au adus, de fapt, și triumful precoce, și dezamăgirea. Congreve se adresa unui public cu reacții și capricii de moment, nu cu criterii și judecăți stabile; iar el, scriitorul, nu venea în literatură cu conștiința unui luptător, ci mai mult a unui diletant. E posibil ca în primul moment publicul să se fi simțit uluit. Totul, în manifestarea scriitorului, îi părea magnific: noutatea, îndrăzneala, scrisul cizelat, expresia, poza artistică, rafinamentul la modă, artificiul zâmbitor, invitația la plăcere. Curând, însă, aceste trăsături aveau să-i pară mai puțin strălucite. Deși scânteietor, teatrul lui Congreve ședea totuși pe temelii slabe. I-au putut aduce obiecții chiar și unii contemporani cărora ținea să le fie agreabil. De ce ar fi fost nevoie, oare, pentru ca acest

---

1 Cariera de dramaturg a lui William Congreve (1670–1729) numără doar câțiva ani. A fost o carieră fulgerătoare. La vârsta de douăzeci și cinci de ani părea un autor consacrat. Cinci ani mai târziu, deși continua să recolteze aplauze, a părăsit scrisul pentru totdeauna. Ce anume l-a determinat să ia o asemenea hotărâre? Faptul a dat naștere la supoziții diferite. E posibil – s-a spus – ca atacurile unor contemporani și răceala cu care i-a fost primită ultima piesă să-l fi afectat profund. A socotit, poate, că e preferabil să se retragă din teatru decât să alunece în măguliri și concesii față de public. S-a afirmat, de asemenea, că în cugetul lui ar fi rămas unele supraviețuiri puritane. Ce pare mai probabil, însă, este că s-a lăsat cucerit de viața de lume.

Comediile lui William Congreve sunt: *Holteiul* (*The Od Bachelor*, 1693), *Omul cu două fețe* (*The Double Dealer*, 1694), (*Iubire pentru iubire*, 1695), *Mersul lumii* (*The Way of the World*, 1700).

teatru să poată rămâne în picioare? Putem răspunde: de mai multă umanitate, mai multă căldură a simțirii, mai mult fior simpatetic, mai multă naturalețe.

Acțiunea din *Omul cu două fețe* se petrece într-o lume aristocratică înecată în artificii și compromisuri morale. Jack Maskwell – personajul care justifică titlul comediei – este un intrigant mizerabil, lipsit de scrupule, ascunzând sub înfățișări elegante perfidii și pofte ignobile. În unele privințe, are tangențe cu Tartuffe. Ceea ce la acesta trebuia să pară devoțiune, la Maskwell devine amabilitate servilă. Știe să dea aparență de franchețe, de prietenie, de serviciu dezinteresat; în fond, aceasta nu era altceva decât o armă de care se slujea în jocul său ipocrit.

Iubire pentru iubire ne introduce din lumea aristocratică într-una burgheză. *Mersul lumii,* ultima comedie scrisă de Congreve, contează printre capodoperele Restaurației. Din nou ne aflăm aici în mediul aristocratic. Millamant și Mirabell – personajele poartă nume alegorice – se iubesc. Pentru a se căsători, au nevoie de consimțământul bătrânei Lady Wishfort, mătușa fetei. Millamant începe s-o curteze, cu gândul de a-i câștiga grația. Dar bătrâna refuză mai departe. Va fi nevoie de încă o seamă de stratageme, până ce aceasta să fie înduplecată.

Personajele au viață și pitoresc. Miss Millamant – de exemplu – adoră să se știe admirată, să atragă priviri, să primească declarații, să simtă în jurul ei preveniri galante, să dezvolte paradoxuri, să compună tot felul de arabescuri cochete, să răspundă sarcastic, să imprime lucrurilor ceva de capriciu cinic. Mirabell, inventând inepuizabile artificii și stratageme prin care să înfrângă cerbicia mătușii Wishfort, este un demn reprezentant al lumii sale.

Tabloul de moravuri, vioiciunea dialogurilor, verva, ironia, nota spirituală evoluând cu ușurință printre aluzii și ascuțimi malițioase, rafinamentul stilului, observația pătrunzătoare împletindu-se tot timpul cu accente scânteietoare de poezie, în sfârșit, jocul nuanțat și neobosit al unei inteligențe în plina ei vigoare – iată trăsături ce alcătuiau la un loc o broderie savuroasă, de un farmec anunțând parcă *marivaudage*-ul de mai târziu.

Congreve – cu el și o parte din contemporanii săi – cultivă un teatru cu subiecte libertine și malițiozități imorale. A evitat, însă, de a coborî în vulgaritate; limbajul pus în gura personajelor sale păstrează o notă de distincție salonardă. Dialogurile sale, întocmai ca într-un joc monden prelungit, definesc o concepție facilă despre iubire, tributară în bună parte viciului, lipsei de răspundere, unor voluptăți amorale. S-a spus, cu drept cuvânt: satira lui Congreve nu mușcă, doar împunge.

Numele altor doi autori comici, George Farquhar și John Vanbrugh, merg mână în mână. Propriu-zis, acești doi autori nu au colaborat direct, totuși în istoria literară și în istoria teatrului englez numele lor se înscriu împreună.

Libertinajul din comediile vremii continua să aducă public în sălile de teatru. Totodată, trezea și proteste. Unele din acestea erau inspirate și încurajate de biserică; altele porneau din sfere burgheze. Adăugăm, cel puțin în oarecare măsură, și diferite răbufniri puritane. Într-un rechizitoriu celebru, *Scurtă privire asupra caracterului imoral și profan al scenei engleze* (*Short View of Immortality and Profanensess of the English Stage,* 1698), iscălit de Jeremy Collier, reputat pentru sobrietatea și consecvența lui în opinii, după ce este denunțată licențiozitatea din teatrul vremii, se cere mentalității publice să facă front moral în fața pericolelor și diformărilor sufletești pe care această situație le poate provoca în viața țării.

Cei doi autori au înfruntat aceste proteste. Cu unele atenuări, la care totuși au trebuit să consimtă, teatrul lor s-a menținut pe linia reprezentată de Wycherley și Congreve.

Piesele lui ***Farquhar***[1] sunt scrise într-un ritm vioi, antrenant. Gluma continuă să fie îndrăzneaţă, însă într-o notă de libertinaj mai temperat. Ultima piesă, *Stratagema ruinaţilor,* este socotită ca fiind şi cea mai bună. Nu ne mai aflăm în saloanele din Londra, ci într-un cadru mai variat, într-o lume amestecată, cu diligenţe şi hanuri în care întâlnim laolaltă gentilomi, oameni de serviciu, briganzi, drumeţi obişnuiţi. Piesa reprezintă o punte de legătură între comedia de moravuri şi diferitele forme de roman ce vor înflori în secolul al XVIII-lea. Intriga este susţinută de doi tineri gentilomi, Archer şi Aimwell. Asaltaţi la Londra de creditori, s-au refugiat într-un han din Litchfield. Sunt în căutare de stratageme prin care să poată reface ceva din pungile lor golite. Au şi găsit: Aimwell se va da drept lord, iar Archer va îmbrăca de circumstanţă o livrea, ca valet al celui dintâi. La han, sub aceste travestiri, fac cuceriri amoroase: Archer o cucereşte pe Mrs. Sullen şi Aimwell pe tânăra Dorinde. Se succed câteva peripeţii, la capătul cărora vor lua fiinţă şi două căsătorii din dragoste, şi posibilitatea fericită ca datoriile celor doi să fie plătite.

Episoadele plutesc într-o atmosferă de optimism, de bună dispoziţie, de sentimentalism. Viciile, libertinajul, facilitatea sufletească, diletantismul moral – toate acestea sunt încă prezente; se întrevede însă şi o lumină, se simte şi adierea unui aer generator.

Subiectele lui ***John Vanbrugh***[2] au o notă licenţioasă mai pronunţată; verva din ele înseamnă şi o anume alunecare înspre caricatură. Sir Tunbelly Clumsey (în *Recidiva sau Virtutea în pericol)* este un gentilom de ţară care îşi recomandă fiica unui prezumtiv pretendent ca pe un animal de fermă: „...se va înmulţi, ca o iepuroaică de casă...“. Personajul sir John Brute (în *Soţul provocat*) seamănă în unele privinţe cu Falstaff. Are viciile acestuia, nu însă şi bonomia lui. Om de tavernă, înjură, blestemă, nu respectă nimic şi pe nimeni. Insultă morala, instituţiile, tot ce i se împotriveşte. Vociferează, proclamând că este „englez“ şi „om liber“, înţelegând prin aceasta dreptul de a dispreţui şi de a sparge orice în jurul său.

Atât Farquhar cât şi Vanbrugh anunţă o trecere spre comedia de tip sentimental, aceea căreia secolul al XVIII-lea i-a acordat însemnătate aparte.

7. Drumuri spre drama burgheză; forme de tranziţie

Colley Cibber[3] nu era propriu-zis şi un doctrinar. S-a străduit, totuşi, să transpună în opera sa câteva idei de program. Le găsim şi într-o carte a lui de mărturisiri: *Apologie pentru viaţa domnului Colley Cibber, actor (Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, Comedian).* Ia atitudine împotriva pieselor libertine, socotind că s-au scris prea multe. Opinia publică, auzindu-le mereu, stăruind mereu asupra aceloraşi teme, a început să obosească. De ce e

1 George Farquhar (1678–1707) şi-a întrerupt studiile începute la Trinity College, pentru a se dedica pe de-a-ntregul carierei dramatice. În decurs de nouă ani a scris opt comedii: *Iubire şi o sticlă* (*Love and a Bottle,* 1698), *Perechea constantă* (*The Constant Coupe,* 1700), *Sir Harry Wildair* (1701). *Gemenii rivali* (*The Twin Rivals,* 1702), în colaborare cu Motteux, *Diligenţa* (*The Stage Coach,* 1704), *Ofiţerul recrutor* (*The Recrutting Officier,* 1706), *Stratagema ruinaţilor* (*The Beaux' Stratagem,* 1707).

2 Sir John Vanbrugh (1664–1726) avea origine flamandă. În Franţa, unde a petrecut mai mulţi ani, l-au interesat îndeosebi arhitectura şi teatrul comic. Ca arhitect, a terminat Greenwich-ul şi a construit castelul Vlenheim. Şi-a pus numele pe mai multe comedii. Dintre acestea, merită citate ca fiind mai importante: *Recidiva sau Virtutea în pericol* (*The Relapse, or Virtute in Danger,* 1607), *Soţul provocat sau O zi la Londra* (*The Provok'd Husband or a Journey to London,* 1697).

3 Colley Cibber (1671–1757) a intrat în teatru după ce mai întâi participase activ la frământările civile din 1688. În sentimentul său intim se simţea mai ales actor. Paralel cu cariera actoricească a dezvoltat şi o activitate de autor dramatic. A scris treizeci de piese: comedii, tragedii, librete de operă. Cele mai multe s-au stins repede.

nevoie ca scena să prezinte necontenit numai vicii și numai seniori pervertiți și imorali? Nu ar fi oare timpul ca piesele engleze de teatru să aducă un aer împrospătat, o ambianță de mai multă decență și moralitate?

În comediile lui Cibber asistăm la încercarea de a se da curs acestor idei și sentimente.

Acțiunea din *Ultima șiretenie a dragostei* (*Love's Last shift*, 1969), cea mai caracteristică între multele comedii pe care le-a scris, este mai mult un pretext. Ce ne reține atenția este teza psihologică și morală pe care o pot aduce în dezbatere cele două personaje principale: Loveless și soția sa Amanda. El pare un om rău, incorect, lipsit de criterii morale. Și-a părăsit soția ca un mizerabil, pentru a se arunca apoi în aventuri și cuceriri ușoare, risipindu-și cu inconștiență averea. Reîntorcându-se în Anglia, ruinat, continuă să-și păstreze cinismul. Ea, însă, este o natură blândă, răbdătoare, înțeleaptă. Nu a încetat nici o clipă de a-și iubi soțul. E convinsă că într-o zi va izbuti să-l aducă pe calea cea bună., Evită soluția moralizării directe. Își cunoaște soțul; își dă seama că sfaturile nu ar putea să aibă asupra lui decât efecte contrarii celor așteptate. Soluția salutară, singura, este tot sentimentul, un sentiment din care elementul plăcerii să nu lipsească. Dacă se va ivi și un strop de afecțiune, cu atât mai bine, acela va trebui folosit. Și, într-adevăr, o minune va putea să se producă. Loveless se convertește. Cinicul de altădată, trecut acum cu simplitate, discreție și naturalețe prin școala sentimentului, se va transforma într-un penitent plin de bunătate și de poezie: „Da! tu m-ai smuls din letargia profundă a viciului... În genunchi, înțeleg să mulțumesc aceleia care prin virtutea ei a izbutit să mă supună și astfel să mă elibereze. Vreau să-mi spăl fărădelegile în necurmate lacrimi de pocăință...".

Richard Steele[1], ca scriitor și moralist, figurează în epocă alături de Addison. Colaborarea lor la *Tatler, Spectator, Guardian* și *Englishman* – publicații care aveau în programul lor să dea Angliei un nou model de umanitate și să reabiliteze demnitatea naturii umane – contează printre manifestările literare engleze din epocă deosebit de active.

Ne oprim asupra comediei *Soțul drăgăstos*. Găsim aici idei, sentimente și intenții de tipul celor inițiate de Cibber. Un soț a surprins dezordinea sufletească și morală în care soția sa începea să alunece. Își impune s-o salveze, dar nu prin admonestări de regret și remușcare. Recurge la ajutorul unui amant simulat. Acesta o va duce până pe marginea cedării. Dintr-odată, însă, în conștiința ei a început să se producă o limpezire salutară, își dă seama de urâțenia minciunii, a trădării, a duplicității. Are revelația viciului și a prăpastiei în care acesta putea s-o târască. Gândul îi produce oroare. Regenerarea, astfel, este pe cale să se producă, va fi cu atât mai adevărată cu cât a fost cucerită printr-o descoperire proprie.

Și în aspectele lăturalnice ale acțiunii, ca și în caracterele personajelor secundare din comediile lui Steele, găsim situații orientate asemănător, adăpostind în ele înțelesuri morale, bunătate, capacitate sufletească de resurecție. Servitori bătrâni, devotați stăpânilor, gata de abnegație și de sacrificiu pentru a-i salva din situații critice bărbați recompensați moralmente pentru faptele lor de credință și generozitate; femei în aparență incorigibile dar în fond cu latențe binefăcătoare, așteptând să fie transformate în manifestări virtuoase, părinți și copii ce-și par poate oarecum străini, dare aceasta nu din lipsă de sentiment ci mai degrabă din delicatețe și discreție, oameni cu defecte, cu trăsături regretabile, cu gesturi respingătoare, nu însă lipsiți de orice sensibilitate, de asemenea, oameni care sub impresia momentului își

1 Principala latură în activitatea de scriitor a lui Richard Steele (1672–1729) este dedicată jurnalisticii și revistelor pe care le-a inițiat. La diferite intervale, a scris câteva comedii: *Înmormântarea sau Doliul la modă* (*The Funeral, or Grief à-la Mode*, 1701), *Îndrăgostitul mincinos* (*The Lying Lover*, 1703), *Soțul drăgăstos* (*The Tender Husband*, 1705), *Îndrăgostiții rezervați* (*The Conscious Lovers*, 1722).

aruncă reciproc vorbe grele, care dau unor neînțelegeri trecătoare proporții de catastrofă, dar care odată ieșiți din criză știu să se reculeagă și să regrete.

Steele – într-o dedicație către Addison – definește astfel misiunea poetului: *„an obliging service to humain society"* – un serviciu care obligă, închinat societății umane.

Exemplul dat de Cibber și Steele a produs ecou. Apar imitatori, mulți din aceștia nu au încă intuiția pătrunzătoare și mâna îndeajuns de sigură, intenția, însă, rămâne semnificativă. Nu ar fi fost fiesc ca veche comedie să-și înceteze existența dintr-o dată. Anumite prelungiri din această comedie, în unire cu noile tendințe moralizante, vor da naștere unui gen nou, deocamdată stângaci, cu amestecuri nelimpezite de glumă și de serios, dar cu perspective asigurate: comedia burgheză. Continuă să apară personaje care vorbesc urât, care nu-și ascund viciile și concupiscența, de asemenea, stăruiesc scene introduse cu dinadinsul, cu situații de efect ușor și cu *quiproquo*--uri bufe. Dar – precizăm – față de mulțimea lor din trecut aceste scene s-au împuținat. Autorul le încadrează cu sfaturi morale, punându-le să alterneze cu scene în care totul vrea să pară pur și proaspăt. Aceste încheieri moralizante au în ele ceva de fabulă sau de proverb. Nu izbutesc să pară spontane, chiar și spiritele simple pot să le sesizeze artificiul. Nu este însă mai puțin adevărat că ele exprimau ceva nou, o intenție, o inițiativă. Reforma morală nu poate fi așteptată doar de la evenimente din afară, e necesar să pornească, mai ales, dinlăuntrul conștiințelor omenești, dintr-o nouă descoperire a sentimentului.

Această nouă descoperire a sentimentului, incontestabil, nu a rămas la suprafață, ci a pus în mișcare resorturi reale, autentice, în psihologia comunității britanice. Faptul se înscrie de aproape în tabloul de viață al acestei comunități, în partea de început a secolului al XVIII-lea. S-a văzut, astfel, că paralel cu unele asprimi ale temperamentului și ale moravurilor autohtone, oamenii pot avea și înclinații sensibile spre bunătate, toleranță și înțelegere emotivă a lucrurilor. S-a văzut, de asemenea, că omul de sentiment și omul de rațiune nu sunt două entități făcute numai să-și succeadă material ci și două entități cu deschideri psihologice una spre cealaltă. Există deci posibilitatea ca aceste entități să coexiste, participând la profiluri și situații comune de umanitate.

Putem constata însă și un revers al acestui proces. Simțim că a început să se contureze o anume îngrijorare. Oare, nu cumva s-ar putea ca sentimentalitatea amintită să depășească limitele ei firești, ori limitele ei necesare, devenind modă, manierism sau depărtare de adevărate sensuri și stringențe ale realității? Nu există riscul ca exagerările vechiului puritanism să devină acum alte exagerări, acelea ale afectării și ale sensibleriei? Nu este cazul, deci, ca literatura să se sesizeze cu un ceas mai devreme, evitând pericolul unor orientări greșite, nu numai în direcție artistică propriu-zisă, ci și în alte direcții de activitate ale societății ca atare.

Prin ***George Lillo*** (1693–1739) va începe ca în teatrul vremii să se facă unii pași în direcția amintită. Scriitorul, deși crescut în tradiția și mentalitatea puritană, deși păstrând încă în cugetul lui pronunțate trăsături ale acestei formații, denotă o caracteristică emancipatoare. Nota de teatru moral, cu tendință predicantă, îl stăpânește funciar; nu e mai puțin adevărat, însă, că această tendință se manifestă măsurat, în limite posibile, fără a lăsa ca în pledoariile sale să se strecoare accente de ostentație.

Din cele opt piese dramatice pe care le-a dat la iveală, remarcabile sunt două: *Curiozitatea fatală (The Fatal Curiosity,* 17356) și *Negutătorul din Londra sau povestea lui George Barnwell (The London Merchant, or the History of George Barnwell,* 1731).

Prima piesă dramatizează o întâmplare cunoscută în epocă. Doi bătrâni, soț și soție, ajunși în stare de mizerie, asasinează spre a-l jefui pe un străin care le ceruse adăpost peste noapte. După comiterea crimei, nefericiții bătrâni vor afla că străinul pe care îl uciseseră era propriul lor fiu; acesta, după o absență îndelungată, se reîntorcea în țară, dornic să-și regăsească părinții și să le asigure o existență liniștită.

Acțiunea din cealaltă piesă, *Negutătorul din Londra,* este mai complexă. George Barnwell, funcționar de comerț, s-a îndrăgostit de curtezana Milwood. Farmecele acesteia îl înnebunesc; i-a descoperit beții ale amorului, cu meșteșug cinic de curtezană hotărâtă să-și stăpânească prada. Tânărul, pentru a putea satisface capriciile și luxul metresei sale, începe prin a-și fura patronul, pe bogatul și virtuosul negustor Thorowgood. Peste câtva timp îl va ucide și pe unchiul său, care îi fusese tutoror și binefăcător. Ucigașul este condamnat la moarte prin spânzurătoare. În temniță, Barnwell își dă seama cât de departe mersese în decăderea sa. În conștiința lui, se petrece acum un reviriment moral. Pășește spre locul execuției cu un suflet în care s-a produs lumină. În piesă este introdus și un alt tânăr, Trueman, păzitor al virtuților burgheze, discipol atent al patronului său, același negustor Thorowgood.

Sunt de reținut cele două figuri: George Barnwell și curtezana. Primul se rătăcește din slăbiciune, și-a pierdut stăpânirea de sine. E conștient că faptele sale îl descalifică, nu are însă puterea de a se reține. Curtezana este infernală prin structură. Lipsa ei de criterii o face amorală. Când Barnwell ar vrea să trezească în ea măcar o undă de regret, de pocăire, de împăcare cu cerul, îi răspunde cu liniște, fără vreo tresărire emotivă: „...Dacă ții să te rogi, fă-o pentru tine! Pe mine, lasă-mă în pace! Nu am dorit să trăiesc; tot așa, nu doresc să mor. Mi-era indiferent dacă nu aș fi existat...".

Până la un punct, Lillo este și doctrinar. Câteva idei privind natura și funcțiunea artei dramatice sunt expuse în dedicația piesei amintite, altele se deduc contextual, din totalitatea operei. Tragedia – în concepția autorului nostru – are drept la un câmp mai larg decât cel tradițional; poate privi nu doar vieți din sfere legendare, istorice și aristocratice, ci și din sferele obișnuite ale oamenilor simpli. Este în datoria piesei de teatru să îndeplinească o funcțiune militantă. Este în menirea ei să atragă atenția atât asupra viciilor existente cât și asupra unora în germene, solicitând totodată forțe sufletești în măsură să le combată. E necesar să se pună în mișcare sensibilitatea spectatorilor. Interesează, mai ales, cazurile în care după rătăciri tragice cugetele se reculeg și devin virtuoase. E vorba, în acestea, de valori și orientări într-o societate în care burghezia activă și luminată începea să capete prioritate. Lillo, oarecum, îndeplinește în Anglia un rol asemănător cu cel reprezentat de Diderot în Franța. Ideile sale pot fi considerate premise și ale noii drame burgheze. Într-adevăr, piesa lui Lillo a trecut granița în Franța și în Germania, unde fie în traducere propriu-zisă, fie în diferite prelucrări, va figura printre sursele și influențele care au luat parte la constituirea dramei burgheze, în spiritul iluminist al secolului. Audiența pe continent a piesei, implicit și a dramaturgului, în afara valorii lor în sine, are și explicații de un ordin mai general. Pe de o parte, era în joc autoritatea teatrului englez, cu marea lui amintire shakespeareană; pe de altă parte, atât felul de a gândi al autorului cât și piesa pe care a scris-o reflectau situații, idei și certitudini corespunzătoare cu noile forme și aspirații de viață ale burgheziei europene. Lillo, ca scriitor și dramaturg, nu denotă un talent ieșit din comun. Rămâne totuși remarcabil, prin aceea că a dat teatrului din țara sa un impuls înnoitor, în direcții moderne de mai mult realism social.

Privită de la distanță, s-ar părea că *Opera cerșetorilor* (*The Beggar's Opera,* 1728), piesa lui ***John Gay***[1], constituie o manifestare izolată, fără vreo legătură evidentă cu mișcarea de idei din epocă și cu diferitele influențe literare asupra creației dramatice. Impresia poate fi valabilă, însă nu totalmente, ci doar în parte. Mulțimi întregi de aspecte; încrucișări de stiluri, oscilații între genuri diferite, amestecuri de burlesc cu situații reale, o anume plutire în nedefinit ori ambiguitate, toate acestea denotă o ambianță de transformări cu înfățișări de tranziție, cu atitudini de prospectare în datele și orientările vremii.

Piesa este o melodramă satirică, scrisă cu alternări de proză și versuri, reunește în ea elemente din tradiția comică națională și elemente din opera italiană și franceză, ambele pe atunci în plină dezvoltare. Anterior, era de regulă ca asemenea producții să aducă pe scenă doar figuri pitorești sau figuri eroice din legendă și istorie, de astă dată, drept satiră fățișă la adresa operei de proveniență italiană, acțiunea avea să se petreacă la închisoarea din Newgate, personajele fiind hoți, calici, cerșetori, gazde de tâlhari, femei de moravuri ușoare.

Dintru început, facem cunoștință cu personajul Peachum, inițiatorul și patronul unei întreprinderi deosebit de industrioase. Hoții și cerșetorii din Londra „lucrează" în profitul lui. Mulți din aceștia, de fapt, se dușmănesc, sunt în rivalitate unii cu alții. Patronul, pentru motivul că banditul Macheath a ajuns să-i cunoască prea bine multiplele lui malversații, mijlocește ca acesta să fie arestat. Acțiunea continuă, înlănțuind numeroase complicații. Macheath evadează din închisoare, prin complicitatea lui Lucy, fiica temnicerului; banditul îi promisese că o va lua în căsătorie. Între Lucy și Poly – aceasta din urmă e fiica lui Peachum, devenită între timp soția lui Macheath, sfidând deci voința tatălui – rivalitatea capătă accente grotești. Macheath, evadat, se refugiază în tripoul unde își depozita lucrurile furate. Patroana localului îl denunță. Macheath este dus la locul de execuție. Aici, în afară de Lucy și Poly, se află și alte făpturi îndurerate. Au venit să-l plângă încă patru neveste, fiecare cu câte un copil în brațe. Oamenii lui, și ei de față, îl salută cu îndemnuri curajoase: „Adio, viteazule căpitan, adio, să mori ca un cocoș!"

Însă faptele nu se încheie aici. Apar din nou personajele din prolog, un cerșetor și un comedian. Din dialogul lor aflăm că spectacolul de operă și spectacolul tragic reclamă să fie înțelese diferit. Primului, ca atare, nu i s-ar îngădui să se încheie în tristețe. De aceea, publicul este îndemnat să ceară iertarea condamnatului. Întemnițații irump pe scenă. Macheath este luat în triumf și predat cu fericire femeilor sale. Reprezentația se încheie cu muzică și balet, în atmosferă de frenezie.

Critica este aproape unanimă în a considera această piesă drept una din cele mai caracteristice producții ale teatrului englez, în primele decenii ale secolului al XVIII-lea. Aparența ar fi una de glumă ori delectare ușoară; fondul piesei, precum și intenția din care a răsărit, ne obligă la reflecții mai atente, desigur și mai profunde.

Prima impresie este una de pamflet și de satiră îndreptată Operei italiene din Londra, pe atunci la modă, mai cu seamă în păturile sociale cu pretenții aristocratice. Este limpede că scriitorul resimțea un sentiment de protest, poate chiar și unul de adevărată repulsie, atât sub raport artistic față de stilul afectat și retoric al acestei opere, cât și sub raport social față de preferința snobă și vanitoasă pe care i-o acorda o parte din societatea suprapusă a

1 John Gay (1688–1732) s-a afirmat ca scriitor, mai întâi, prin colaborarea la *Guardian,* publicație condusă de Richard Steele. Lucrarea prin care s-a făcut cunoscut ca scriitor este *Săptămâna păstorului* (*The Sepherd's Werkm* 1714), pe de o parte zugrăvire spirituală și grațioasă a vieții campestre, pe de altă parte parodiere a pastoralelor la modă. A devenit autor dramatic, după o serie de tatonări, la îndemnul lui Swift.

vremii. Şi sub primul aspect, ca şi sub celălalt, socotea că acest gen de teatru, cu intrigile lui inventate şi cu convenţiile lui de suprafaţă, distonează profund cu asprimea şi sobrietatea de esenţă a spiritului naţional britanic. De aici, această dublă intenţie satirică, în loc de arii fastidioase, cu declamaţii pasionale, arii simple din cântecele şi baladele populare, în loc de personaje din marea recuzită de aparat – regi, regine, nobili, îndrăgostiţi lirici, părinţi înduraţi ş.a. – haimanale din periferia morală a societăţii.

Faptele, însă, nu se opresc aici. Avem de-a face, deopotrivă, cu raportări la situaţii politice şi sociale din epocă. Aluziile din piesă sunt evidente; nimănui, desigur, cel puţin în sfera celor interesaţi, nu ar fi putut să le scape din vedere. Sunt puse în cauză moravuri politice. În felul cum Peachum organiza comploturi, distribuia beneficii, punea la cale evadări ori hotăra pedepse, existau apropieri şi asemănări cu practici curente la niveluri de sus ale guvernării, dispuse deopotrivă să treacă peste normele justiţiei, ale bunei-cuviinţe, ale ordinei legale. Tot aşa, şi în ce priveşte moravurile. Între acelea pe care le întâlnim în lumea din care făceau parte Lucy şi Poly şi acelea din lumea curţii şi a palatelor, există deosebiri de suprafaţă dar nu şi de substanţă. Aceleaşi frivolităţi, aceleaşi vicii, aceleaşi infidelităţi, aceleaşi trişări în diferitele jocuri ale vieţii; aceeaşi goană după bani şi îmbogăţiri uşoare, aceeaşi revărsare de ipocrizii sau eventual de brutalităţi amorale; numai că în lumea aristocratică toate acestea nu erau practicate şi mărturisite direct, aşa cum o fac personajele din piesă, ci sunt înveşmântate în convenţii şi camuflări de mai multă perfidie ori mai mult rafinament. Publicul contemporan, în genere, a intuit just, sub masca banditului Macheath recunoaşte printre alţii şi pe Walpole, mai ales cu setea lui de îmbogăţire prin jocuri de bursă.

8. Ieşirea din sentimentalism: Goldsmith şi Sheridan

Într-un fel, tendinţa spre sentimentalitate, atât de pronunţată în teatrul comic englez din primele decenii ale secolului al XVIII-lea, era binevenită. Aducea cu ea un aer mai cald, mai proaspăt, mai uman, în măsură astfel să împrăştie ceva din norii grei, apăsători, pe care exacerbarea puritană îi lăsase să cadă asupra vieţii publice din ţară. Într-altfel, însă, aceeaşi tendinţă începea să trezească îndoieli şi proteste. Unele erau spuse răspicat, altele stăruiau sub formă de întrebări. Acest sentimentalism, cel de astăzi şi cel care ar putea să devină prin prelungirea lui în timp, este oare compatibil cu natura austeră şi esenţială a cugetului britanic? Nu se riscă, oare, ca vechiul misticism puritan să fie înlocuit acum cu această nouă sensiblerie la modă? Când pe şantierul politic şi moral al societăţii naţionale atâtea chestiuni grave aşteaptă să fie rezolvate cu stricteţe şi obiectivitate, nu suntem în pericol ca edulcorarea emotivă să tulbure liniştea şi profunzimea judecăţii de care întreaga societate are nevoie? De asemenea, şi pe planul literaturii ori al artei în general, putem lăsa ca în cuprinsul acestora sentimentalismul să devină forţă directoare, punând în umbră atâtea alte resorturi active ale minţii şi ale voinţei noastre cunoscătoare?

Doi autori dramatici, Oliver Goldsmith şi Richard Sheridan, sesizând starea de spirit creată de aceste îndoieli şi proteste, îşi vor lua sarcina să vină în comedia vremii cu unele corectări de circumstanţă.

Oliver Goldsmith (1730–1774) nu a dat la iveală decât două comedii: *Băiatul bun* (*The Good-Naturel Man,* 1768) şi *Ea se umileşte pentru a învinge* (*She Stoops to Conquer,* 1773). Suficient, totuşi, pentru ca numele lui să poată figura în chip reprezentativ printre dramaturgii vremii.

În prima sa piesă, *Băiatul bun*, defilează prin fața noastră o seamă de caractere, în care presupunem că autorul vedea apariții tipice din societatea engleză contemporană. Aflăm despre veșnicul contrast din menajul soților Croaker: ea este veselă, dispusă la nebunii pe deasupra anilor pe care îi are, pe când el este mereu morocănos, nemulțumit, deși materialmente nu i-ar lipsi nimic pentru a-și da puțină fericire. Miss Richland, cu cât se împopoțonează mai tare, cu atâta izbutește mai puțin să-și ascundă ființa.

În centrul acțiunii se află tânărul Honeywood. Este personajul la care se referă titlul piesei. Pretenția acestui tânăr, aceea că ar putea să-i iubească sau chiar că îi iubește pe toți, îl irită profund pe unchiul său, sir William Honeywood. Pretenția amintită îi pare o banalitate cruntă, fără rost și fără un pic de adevăr în ea. Admonestările pe care i le administrează nepotului său sunt pline de bun simț. „La ce rost, atunci, afecțiunea pe care zici că mi-o porți?“ Și bătrânul continuă: „...cum aș putea să mă simt mândru că ocup un loc într-o inimă în care orice pierde vară sau orice cavaler de industrie poate să dea cu ușurință buzna?“ E frumos – declară mai departe același – să fim binevoitori față de semenii noștri; aceasta nu înseamnă, însă, că trebuie să pierdem din vedere datoriile pe care mai întâi le avem față de noi înșine. Nu e deloc simplu a ști cum să ne purtăm cu slăbiciunile oamenilor. Ni se cere, în această chestiune, să gândim atent și să procedăm cu mâini delicate. Calitățile și defectele oamenilor nu stau întotdeauna departe unele de celelalte, adesea ele se întrepătrund atât de mult, încât odată cu îndepărtarea viciului ajungem să dezrădăcinăm și virtutea.

Ce se întâmplă până la urmă? Tânărul Honeywood, împrăștiindu-și reala sau afectata lui bunăvoință în dreapta și în stânga, se va vedea târât în complicații penibile, de natură să-l compromită și să-l aducă în gheara creditorilor lui necruțători. Salvarea, însă, este aproape. Frumoasa moștenitoare a unei mari averi, constrângându-l să-i primească și mâna și averea, îi va reabilita onoarea, vindecându-l totodată și de banala lui sentimentalitate.

Până să fie admisă și jucată la Covent-Garden, teatrul londonez cel mai reputat în epocă, piesa lui Goldsmith a întâmpinat dificultăți. I se obiecta, anume, că ar fi prea veselă; în consecință, autorul era sfătuit să ia aminte la teatrul francez, aceasta într-un moment când genul „larmoyant“ recolta sufragii. Goldsmith, însă, a rămas neclintit pe poziția sa, susținând că publicul nu și-a pierdut bunul-gust și că în sinea sa acest public dorea reîntoarcerea la o comedie mai simplă, mai reală, mai adevărată.

În prefața la această piesă, găsim următoarea precizare a scriitorului: „Comedia franceză, azi a devenit atât de încuiată și atât de sentimentală, încât nu numai că a gonit de pe scenă veselia lui Molière, dar gonește și pe spectatori din sală...“.

Cealaltă piesă, *She Stoops to Conquer*, și-a înscris cariera scenică mai mult în teatre de amatori. Astăzi, încă, figurează în repertoriile acestor teatre. Intriga este puțin verosimilă; caracterele, însă, sunt zugrăvite cu vioiciune și autenticitate. Personajele Hardecastle și Tony Lumkin sunt considerate drept modele clasice, atât ca personaje reprezentând trăsături particulare, aparținând unui mediu anumit și unei epoci anumite, cât și ca personaje încarnând în mod ilustrativ tipuri de umanitate.

Cariera de dramaturg a lui ***Sheridan***[1] a fost scurtă. Și-a întrerupt-o la vârsta de 29 de ani, în plină celebritate, după ce dăduse la iveală trei comedii: *Rivalii* (*The Rivals,* 1775),

1 Richard Brinsley Sheridan (1751–1816) a avut o viață plină de mistere, de întâmplări neașteptate, de un amestec aparte de fapte fericite cu altele nefericite. Bunicul și tatăl – acesta din urmă colaborator apropiat al marelui actor Garrick – au fost comedieni. În viața lui aventuroasă, putem înregistra: proprietar al teatrului londonez Drury-Lane, gazetar, membru în parlament, orator strălucit în Camera Comunelor. De-a lungul mai multor ani, a trăit ca un mare senior; în câțiva alții a fost copleșit de griji, de hărțuieli, de

Școala bârfelilor (*The School for Scandal,* 1777), *Criticul* (*The Critic,* 1779). Este socotit, în mod unanim, drept cel mai de seamă autor comic din epoca sa.

Subiectele, în sine, contează puțin. De fapt, nici nu sunt în totul originale. Cel din *Rivalii* este tributar – cel puțin în ce privește două personaje: căpitanul Absolute și mistress Malaprop – scrierii *Humphry Clinker* de Smolett; în *Școala bârfelilor,* personajele Charles și Joseph Surface ne amintesc în totul de Tom Jones și Blifil din romanul lui Fielding. De fapt, subiectele sunt mai mult pretexte, pe de o parte pentru o galerie de personaje din ecranul epocii, pe de altă parte pentru atitudini de satiră și critică socială. În *Rivalii,* acțiunea are în centrul ei două perechi de îndrăgostiți: căpitanul Absolute și Lydia Languish, Faulkland și Julia Malville. Primul cuplu dă autorului prilejul să satirizeze diformări sufletești ori exaltări romanțioase alimentate de romanele la modă; celălalt cuplu face același lucru în ce privește sentimentalismul dominant într-o bună parte din teatrul vremii. În *Școala bârfelilor,* intriga va conduce înspre un final fericit și moral. Charles Surface va fi răsplătit pentru partea de adevăr și de generozitate din ființa lui sufletească, în vreme ce fratele său Joseph, camuflând sub aparență virtuoasă trăsături nesincere și vicioase, își va primi pedeapsa cuvenită, atât din partea societății cât și a justiției imanente.

Satira din comediile lui Sheridan este îndreptată împotriva unor sfere din aristocrația și marea burghezie engleză, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Obiectivele satirei au în vedere atmosfera de superficialitate orgolioasă predominantă în această lume. În speță: afectări, prețiozități, pretenții de rafinament și de instrucție superioară, convenții și artificii, intrigi și revărsări de ipocrizie, goană după plăceri, străluciri mincinoase, capricii și vanități, romanțiozități, preocupări minore, lecturi facile și diletantice, declarații încărcate de emfază, uneori punctate și cu accente aproape delirante.

Personajele sunt desenate viu, cu precizie, cu siguranță, cu sublinieri atente ale trăsăturilor caracteristice. Nota veselă, în grade și cu nuanțe variind de la caz la caz, stăruiește în aproape toate personajele. Dialogurile decurg scânteietor, au o vivacitate asemănătoare cu cea întâlnită în comediile din vremea Restaurației, minus partea de libertinaj și de imoralitate din aceste comedii. Putem admite că Sheridan a vrut să perpetueze sentimente de bună dispoziție ca acelea pe care le întâlnise în comediile lui Shakespeare. E limpede, de asemenea, că în zugrăvirea de personaje a urmat norme și modele date de Jonson. Și el, Sheridan, are încă destule afinități și apropieri de spiritul sentimental din ambianța literară a vremii, numai că acestea sunt înfățișate liber, cu degajare, făcând astfel cu putință să surprindem, ironia ce se ascunde sub învelișurile lor.

Portretele și studiile de caracter din comediile lui Sheridan nu merg până la a pune în cauză profunzimi ale naturii umane, însă nici nu putem spune că acest autor s-ar fi oprit la simple trăsături de suprafață, apăsând pe latura lor agreabilă, cu umorul lor asigurat. Tabloul de viață pe care ni-l înfățișează este colorat, sugestiv, împletește în el elemente de realism cu elemente romanesci, ni se poate adresa, deopotrivă, atât minții cât și inimii, cuprinde adevăruri câteodată crude, chiar necruțătoare, dar sunt spuse în așa fel încât nu creează refuzuri și ostentații, ci dimpotrivă mișcări afective de simpatie, înțelegere și voință de comunicare cu semenii noștri. Pe portative britanice, astfel, se înscriu semne și mesaje iluministe asemănătoare cu cele din comediile de pe continent ale lui Beaumarchais.

---

conflicte cu oameni din afară și cu el însuși. Asaltat de creditori, a fost nevoit să-și vândă toate bunurile și chiar să fie încarcerat pentru neplata datoriilor. A murit în mod trist, amenințat să fie trimis din nou la închisoare. În schimb, la moarte, i s-au făcut funeralii princiare. Odihnește la Westminster, în „colțul poeților", alături de Garrick.

9. Câteva judecăți retrospective

Ce putem spune, ca privire de ansamblu, după excursia de mai sus în cuprinsul mișcării dramatice din Anglia, despre teatrul din perioada Restaurației și perioade care i-a urmat imediat?

O influență franceză, desigur, a funcționat; dar nu mergând până în adâncime ci rămânând în genere la suprafață. Aceea care a fost și-a asociat, de regulă, și o esență britanică. Între comediile lui Molière și comediile oricăruia dintre poeții englezi din timpul Restaurației au existat deosebiri apreciabile. Ideea de *honnête homme,* atât de intrată în substanța teatrului clasic francez, în creația britanică aproape că se exclude. Cel mult, s-ar putea face unele apropieri sporadice, dar nu privind umanitatea în genere, ci doar părți din burghezia britanică în dezvoltare. Moravurile sunt descrise cu brutalitate. Eroii poartă costume burgheze sau aristocratice și practică maniere de salon; adesea, însă, sub aceste aparențe se ascundeau spontaneități și manifestări primare. Nu întotdeauna, dincolo de politețea modei și a convenției există și una a inimii. Viciile sunt denunțate cu necruțare, purtătorii lor ne par detestabili, tot așa cum societatea care îi adăpostește ajunge să ne pară o mare vinovată. Râsul pe care îl pun în mișcare este dur, sarcastic, răzbunător, uneori încărcat de pasiuni și vindicații politice, un râs, adesea, făcut pentru amuzament și procurând doar satisfacții momentane. Oricum – cel puțin în prima parte a perioadei de care ne-am ocupat – suntem departe de modelul francez, acela acordând râsului putința de a înveșmânta totul: agreabilul și seriosul vieții, frenezia exultantă ca și reflecția sau îngândurarea, satira și studiul de caracter, protestul sau aprobarea, divertismentul și intenția moralizantă, scrutarea realității și visarea poetică.

Am greși, însă, rămânând cu impresia că teatrul comic din perioada Restaurației s-ar fi complăcut să aducă pe scenă mai mult corupția, cu cortegiul ei de vicii, de moravuri frivole, de convenții și artificii, de sfidări directe ori ocolite ale unor valori morale. Sunt în joc și alte trăsături, de natură să confere acestui teatru caracter fertil, edificator. Recunoaștem aici prelungiri din verva shakespeareană și din „umorile“ lui Ben Jonson. S-a deschis drum și s-a constituit o treaptă necesară înspre comediile sentimentale cu notă iluministă ale lui Goldsmith și Sheridan. Acest teatru nu s-a îndepărtat niciodată de tradiția națională; faptul, însă, nu l-a împiedicat să filtreze elemente și imitații utile de la spanioli și francezi în special. Într-adevăr, într-o anume măsură, teatrul s-a apropiat și a sprijinit euforiile și libertinajul epocii; în același timp, prin alte resorturi ale sale, acest teatru a funcționat și ca tribună de idei, ca armă critică și mijloc de moralizare. Găsim aici ecouri din știință, din filozofie, din teologie, din artă, din doctrina politică în curs, din cultura generală a vremii.

Toate aceste aspecte, în ambianța epocii, au fost de folos. Într-o perioadă în care englezul de rând putea să se întrebe în sinea sa dacă este republican sau monarhist, puritan sau sceptic, credincios ori ateu – întrebări dificile, comportând salturi și contraste greu de stăpânit dintr-odată – satira, aluziile, denunțările și sinceritățile crude din teatrul comic, desigur, i-au venit în ajutor.

CAPITOLUL VII

TEATRUL ILUMINIST GERMAN

1. Climatul literar

Strălucirea pe care poezia germană o cunoscuse în secolul al XVI-lea părea un lucru stins demult. Secolul ce i-a urmat, mai ales sub raport literar, devenea din ce în ce mai şters. Un val de sterilitate; mult veleitarism, nu însă şi tot atâta vocaţie sau ajungere la esenţă; multă aplecare asupra formei – propriu-zis asupra unor artificii de formă – nu însă şi asupra unor valori de conţinut; risipire în puzderie de genuri minore, putând să ducă doar spre efecte de moment, în nici un caz şi spre situaţii de durată; destulă îndepărtare de spiritul creaţiei şi al valorilor autohtone, pentru ca în schimb să-şi facă drum mode şi influenţe străine; în genere, scriitori numeroşi, dar nu şi opere putând să fie cât de cât reprezentative: iată – fugitiv vorbind – ceea ce către începutul şi apoi în primele decenii ale secolului al XVIII-lea puteam să constatăm cu predominanţă în tabloul curent al mişcării literare germane.

Au existat, însă, şi iniţiative înţelegând să se opună şi să reacţioneze în faţa acestor situaţii. Spiritul naţional – vor declara aceste iniţiative – trebuie să se salveze din torpoarea în care ameninţă să vegeteze, dacă nu chiar să se înece. Va fi necesar, în primul rând, ca acest spirit să se arate mai precaut şi mai demn în raport cu diferite servituţi şi imitaţii inspirate din afară. O seamă de societăţi şi şcoli literare – îşi vor impune o asemenea sarcină. De aici preocupări privind fixări ale ortografiei, perfecţionarea limbii clasice, mai bine zis a limbii literare, baza fiind întrebuinţată de Luther în traducerea *Bibliei,* stabilirea de reguli şi norme având în vedere claritatea şi ordonanţa generală a stilului, traduceri de opere clasice străine, plecându-se de la ideea că de la străini pot fi împrumutate şi lucruri bune, nu numai lucruri rele. Războiul de Şapte Ani a putut să însemne, după lunga umilire suferită de poporul german de-a lungul Războiului de Treizeci de Ani, pe lângă revirimentul politic şi un reviriment spiritual. S-a început a se înţelege, anume, că în poezia naţională există fonduri umane şi cristalizări ale unor adevăruri de viaţă care trebuiesc readuse în atenţia, preocuparea şi simţirea comună. Fenomenul este german; nu e mai puţin adevărat, însă, că el se petrecea şi sub acţiunea unor pătrunderi şi ecouri din climatul general european. În speţă: conştiinţa de sine a burgheziei, ca factor social având în sarcina şi în destinaţia lui să instituie forme de viaţă întemeiate pe raţiune şi morală, un interes atât teoretic cât şi pragmatic pentru literatură, ca putere spirituală şi ca mijloc de afirmare a sentimentului naţional, ideea că progresul societăţii umane reclamă, în rând cu temeiurile lui materiale, şi tot atâtea determinări spirituale,

în notă de optimism, de încredere în puterile minții, de echilibru între autoritatea rațiunii și drepturile intrinseci ale inimii.

2. Drumuri înspre o doctrină proprie

Un semnal hotărâtor, în ce privește ambianța ideologică de tip iluminist în care avea să se producă o revenire în actualitate a teatrului german, l-a dat filozofului ***Leibniz*** (1646–1716).

Există un dinamism universal – ne spune acesta – care stăpânește și prin care ne putem explica totul. Nimic în lume nu este lipsit de sens, de plinătate, de grandoare, de înscriere într-o permanentă continuitate. Legea a tot ce există este progresul. Năzuința spre sentiment și gândire este și are putere universală. Universul refuză ceea ce ar putea să fie steril și impropriu activității. Viața și progresul stăruiesc în fondul tuturor lucrurilor. Moartea nu este realitate, este doar aparență, mai bine zis o metamorfoză. Fiecare monadă își are mișcarea proprie, în ea însăși și prin ea însăși. În activitățile monadelor se petrec corespondențe ca acelea dintr-o formație muzicală în care fiecare instrument își execută partea sa proprie. Filozoful ne propune ipoteza unei armonii universale prestabilite. Ni se dă deci putința să mângâiem ideea unei existențe perfecte. O asemenea idee îi pare posibilă, cu greu, numai, s-ar găsi argumente în stare s-o împiedice. Cunoaștere, putere, bunătate,iată perfecțiuni spre care tinde, care stau în puterea ei! Din toate lumile putând eventual să ia ființă, aceea în care ne aflăm, care a ieșit din mâna creației în virtutea unei necesități morale, este cea mai bună posibilă. Perfecțiunea nu se produce nici de la sine, nici *ex abrupto*. Răul, indiferent natura lui – metafizic, fizic, moral – este inerent lucrurilor existente. Corectarea lui se va produce cu timpul, în cursul mișcării, al activității, din viciu, în punctul său de plecare, poate deveni virtute în punctul de ajungere. Raportul cauză-efect poate căpăta astfel înțelesuri de raport mijloace-scop. Sufletele – afirmă răspicat Leibniz – urmează cu necesitate legea cauzelor finale. În ultimă instanță, aceste cauze eficiente și cauze finale, conciliindu-se, intră în armoniile și justificațiile existenței. Libertatea, în fond, constă din puterea ființei inteligente de a înțelege rațiunea actelor sale. Libertatea și rațiunea merg mână în mână, natura lor nivelează drumul spre înțelepciune și virtute. Răul moral nu este și nu poate fi fatalitate, el provine din ignoranță ori din eroare, situații putând fi evitate și corectate.

Majoritatea ideilor lui Leibniz, deși expuse într-o lucrare cu titlu teologic, *Teodiceea* (*Essai de théodicée*, 1710), au profunde semnificații laice. Încredere în puterea rațiunii, un puternic sentiment al progresului; certitudinea că se poate ajunge la stări ideale pe pământ, în cadrul societății; drumul spre fericire este drumul cunoașterii, în planurile mari ale existenței, fericirea este un fapt prevăzut, dar pe care oamenii sunt datori să-l înțeleagă și să învețe a-l cuceri: totul, în aceste idei, se înscria în partitura iluministă a vremii.

Gottsched[1], pe plan de gândire literară, reia, mai bine zis prelucrează idei din contextul filozofic leibnizian. Este un admirator hotărât – ultimul de această proporție – al culturii și civilizației literare din Franța. Visa ca și în literatura din țara lui să se poată ajunge la situații

1 Johann Christoph Gottsched (1700–1766) reprezintă o figură centrală în dezbaterile literare din epocă, în lumea germană. A profesat, ca titular al unei catedre de literatură, la Universitatea din Leipzig. Ideile sale literare au fost expuse în mai multe lucrări: *Artă poetică* (*Critische Dichtkunst*, 1730), *Elocință* (*Redekunst*, 1728), *Gramatică* (*Sprachkunst*, 1748), *Încercări de istorie critică a limbii, poeziei și elocinței* (*Beitraege zur critischen Histoire der deutschen Sprache*, 1732–1744), *Nouă bibliografie a literelor și artelor* (*Neuer Buchersaal der schoenen Wissenschaften*, 1745–1754). Dintre încercările lui dramatice pot fi amintite ca mai caracteristice: *Ifigenia* (traducere din Racine) și *Caton murind* (1732).

asemănătoare, în ce priveşte calitatea şi frumuseţea limbii, unitatea de stil, emanciparea de încărcăturile baroce. Retorica, poezia, gramatica, toate acestea, într-adevăr, îşi au domenii proprii şi deci condiţiile lor aparte. Totuşi, există şi ceva comun, un principiu ori un resort intim, în măsură să le lege: imitarea naturii. Dar, bineînţeles, nu o imitare vulgară, empirică, ci una trecută şi prin filtre raţionale, mergând în spiritul acestora chiar până la stabilirea de legi pentru fiecare gen literar în parte.

Între limba literară şi cea vorbită dialectal – se precizează – există deosebiri şi distanţe în faţa cărora trebuie să se procedeze cu discernământ critic, cu paza unor valori. Gottsched se declară împotriva trivialităţilor, denunţă pericolul cuvintelor străine intrate în vorbirea curentă pe căi facile ori întâmplătoare. Modelele de care trebuie să se ţină seama în constituirea şi perfecţionarea limbii naţionale se găsesc în vorbirea oamenilor instruiţi, pătrunşi de însemnătatea cuvântului. Poezia e datoare să fie clară. În afara acestei condiţii – se afirmă – ar fi greu ca spiritualmente şi moralmente să poată veni în ajutorul oamenilor.

În vederile lui Gottsched, ideile despre teatru – mai precis: despre poezia dramatică – ocupă un loc reprezentativ. Considera că atât în interes naţional, cât şi pentru racordare spirituală la cerinţele epocii în general, reforma teatrului devenea un fapt necesar. O reformă, anume, capabilă să asigure teatrului mai multă demnitate şi mai mult prestigiu decât ceea ce i se acorda curent. În ce măsură a şi obţinut aceasta? Asupra chestiunii se poate discuta. Rămâne de văzut – declară critica – dacă aceea ce s-a câştigat poate compensa ceea ce s-a pierdut. Pe de o parte, într-adevăr, asistăm la luare de atitudine împotriva unui teatru burlesc – cu exagerări de farsă populară, cu prelungiri groteşti a le vechilor „jocuri de carnaval", cu apariţii devenite procedeu stereotip ale personajului Hanswur, acest arlechin german – practicat şi propagat de către turneele la modă ale trupelor de actori englezi. Vederile criticului răsunau oarecum sentenţios. Din moment ce teatrul poate avea la dispoziţie *cuvântul,* aceasta obligă într-un chip sever şi hotărât. Teatrul, trebuind să reflecte spiritul vremii, reclamă seriozitate, nobleţe în idei şi sentimente, eleganţă, respect pentru meseria actoricească, angajare în acţiuni cu finalitate socială şi morală. Pe de altă parte, toate aceste recomandări – în orice caz o bună parte din ele – puteau să conducă la eliminarea ori estomparea unui anume *natural,* cu efecte poate contrarii celor gândite iniţial.

Şi în ce priveşte influenţa franceză, chestiunea nu comportă răspunsuri directe, imediate, ci de asemenea anume expectative şi interpretări. Era greu, în epoca la care ne referim, ca publicul german să fie în totul receptiv, fie la linia de grandoare, de patetism şi de retorică înaltă din tragedia clasică franceză, fie la comediile de fineţe psihologică ale lui Molière. Gottsched ştia acest lucru, îl intuia îndeajuns de bine. Să nu-l învinovăţim, de aceea, că ar fi impus conaţionalilor săi ceva contrariu cu spiritul, cu mentalitatea şi cu deprinderile acestora! Adevărul e că nu a făcut din modelul francez o dogmă sau un idol; a înţeles să-l folosească drept o treaptă ori o formă de iniţiere, într-un proces în care asemenea raportări şi în afară de orizontul local constituiau o necesitate.

Interesul produs în lumea germană de intervenţiile lui Gottsched a înregistrat un plus de acuitate, implicit şi un plus de prestigiu, şi prin lupta de idei angajată între acesta şi ***Bodmer***[1], contemporanul său notoriu.

1 Johann Jacob Bodmer (1708–1783) a fost timp de cinci decenii profesor de politică şi de istorie naţională la Zürich. Paralel cu autoritatea de critic şi-a păstrat tot timpul şi o reputaţie de poet. Principalele sale luări de atitudine – între care şi apărarea lui Milton faţă de atacurile lui Voltaire – apar în *Tratatul despre minuni* (*Critische Abhendlung von den Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlinchen,* 1740). A scris şi câteva piese de teatru: *Brutus, Timoleon, Caius Gracchus, Wilhelm Tell* ş.a.; de fapt mai mult tablouri istorice şi politice dialogate, decât piese propriu-zise.

Gottsched era un spirit distant, stăpânit de o anume suficiență pedantă și orgolioasă. Cel puțin, așa pretind unii dintre comentatorii lui. Bodmer, dimpotrivă, se dovedea un generos, o natură sinceră, cu unele naivități, mai ales în demersurile lui inițiale, dar până în cele din urmă ajungând la vederi și judecăți profunde. Înclinările lui artistice s-au conjugat de aproape cu formația sa ca om de litere, ca profesor de istorie și științe politice, ca întemeietor și mentor de școală literară. Admitea – împreună cu contemporanul său – că poezia trebuie să imite natura. Dar – ținea să adauge – nu imitare directă, materială, ci una transfigurată prin facultățile personale ale artistului, ale imaginației în special. Cu aceasta, ajungem într-un punct de gândire al criticului teoretician, pe cât de esențial și tot pe atât de sensibil. Imaginația – în concepția lui Bodmer – nu respinge acțiunea, dar nici nu i se supune, ci își păstrează față de aceasta insigne și funcțiuni proprii. Legile poeziei nu descind din descoperiri, formulări și edicte ale rațiunii, principala lor sorginte stă în operele scriitorilor, cu deosebire ale acelora pe care imaginația lor i-a ajutat să vadă atât în realitatea existentă cât și în cea posibilă. Aceasta, avându-se în totdeauna în vedere că arta este chemată să slujească unui scop moral și că îndatorirea permanentă a poetului este ca acesta să se simtă în sinea sa și un pedagog.

Gottsched – am văzut – era un partizan hotărât al influenței franceze; Bodmer, în schimb, a pledat pentru o cât mai accentuată apropiere de literatura engleză. Nu era străin de cultura franceză, o cunoștea și o prețuia. Socotea, însă, că atât prin afinități naturale cât și prin fapte de tradiție ori de istorie există mai multe legătură între creația britanică și spiritul german. Ajunsese la această convingere, printre altele, și prin preocupările sale privind poezia medievală germană, în speță poemul *Nibelungilor* și operele minnesingerilor.

În această ambianță de discuții teoretice și activități practice privind reforma teatrului german, toate având în fundalul lor un consens mai mult sau mai puțin vizibil de filozofie leibniziană, există încă o serie de doctrinari meritând să fie amintiți.

Unul dintre aceștia, ***Johann Elias Schlegel***[1], îl continuă pe Gottsched, al cărui discipol a și fost. Scrisul lui literar, acesta propriu-zis, nu prezintă importanță, era un scris greoi, convențional, fără culoare și putere comunicativă. În schimb, vederile de teoretician ale lui Schlegel contează mai mult în epocă, ideile lui au fost primite cu interes, ca puncte de program și ca deschideri de orizonturi.

Inițial, Schlegel se simțea puternic atras de teatrul francez. Ulterior, și-a modificat această înclinare; teatrul grec și teatrul shakespearean – deși există dovezi că pe acesta din urmă nu l-a cunoscut decât parțial – au început să-l intereseze deopotrivă. Nu respinge „regulile"; înțelege, însă, să le circumscrie, atât în ce privește valoarea lor în sine cât și raza lor de acțiune. Regulile, într-adevăr, pot ajuta ca sub raport formal opera dramatică să capete ordine, proporții, unitate. Pot, de asemenea, să dea spectatorului putința de a se concentra mai mult și mai atent asupra evenimentelor dezbătute pe scenă. E posibil, chiar, ca și gradul de satisfacție al spectatorilor să capete datorită lor o acuitate în plus. E mai greu, însă, ca „regulile" să furnizeze și date de fond privind moravurile, ideile și sentimentele oamenilor ori ale societăților, date despre care știm că ele constituie de fapt materia și destinația operelor dramatice.

1 Johann Elias Schlegel (1718–1749) a fost un membru notoriu al școalei saxone întemeiate de Gottsched. A făcut studii de drept la Leipzig. A funcționat un timp în diplomație, ca secretar de ambasadă a Saxoniei la Copenhaga. În creația sa de teatru, un prim model i-a fost Racine. Întâile lui încercări dramatice – *Hecuba, Ifigenia în Taurida, Troienele* – sunt tributare modelului clasic francez. Trăsături caracteristice: stil nobil, ton sentențios și declamatoriu. În comedii, mai târziu s-a regăsit mai mult pe sine. Numim câteva: *Sfatul cel bun (Der gute Rath), Frumusețea mută (Die stumme Schönheit), Triumful bunelor femei (Der Triumph der guten Frauen).* În toate – spre regretul lui Lessing care i-a imputat acest lucru – a zugrăvit mai mult moravuri din societatea franceză decât din cea germană.

Între artă şi realitate, fireşte există şi trebuie să existe raporturi strânse; aceasta nu înseamnă, însă, că arta trebuie să imite pur şi simplu realitatea. Imitaţia poate cuprinde doar ceea ce este vizibil imediat, ceea ce poate apărea uşor la suprafaţă. Or, realitatea, ştim, este un domeniu imens; un domeniu, deci, care reclamă să fie cercetat şi înţeles în adâncime, prin cât mai multe resorturi de cunoaştere ale inteligenţei şi sensibilităţii noastre.

Gottsched – am văzut – fusese un partizan declarat al spiritului francez. Bodmer i-a ripostat, preconizând apropieri de literatura engleză, ca fiind mai corespunzătoare cu mentalitatea lumii germane. Între aceste două atitudini opuse, cea propusă de ***Christian-Felix Weise*** (1726–1804) ocupă un loc de mijloc. De la francezi – ne spune acesta – teatrul german poate învăţa ştiinţa de a compune; englezii, în schimb, îl pot învăţa ce înseamnă şi cum se poate ajunge la efectul tragic. E nevoie, deci, ca aceste două filoane să se întrepătrundă. Desigur, faptul nu se poate produce mecanic; el implică putere de discernere şi un simţ sigur al nuanţelor în cauză. Teoretic, este de presupus că Weise a înţeles acest lucru. Practic, însă, nu l-a aplicat. În opera sa dramatică – *Romeo şi Julieta, Richard al III-lea, Atreu şi Thieste* ş.a. – a procedat cu facilitate; l-a interesat mai mult să producă efecte decât să adâncească situaţii şi caractere.

Ce putem constata, ca trăsături şi indicaţii generale, în lumina prefigurărilor doctrinare amintite mai sus?

Teatrul şi problema creaţiei dramatice polarizează din ce în ce mai mult interes din partea opiniei publice germane. Sentimentul că trebuie să se ajungă la o creaţie dramatică originală a început să-şi facă drum în spiritele vremii. Atât şcoala franceză cât şi cea engleză se bucură de consideraţie; dar – tendinţa se afirmă limpede – e necesar ca această consideraţie să nu devină servitute, ci dimpotrivă să stimuleze înspre o concepţie de independenţă, în spirit naţional. Tragedia, ca gen, exprimă încă multă autoritate. Se simte, însă, că opţiunile ei tradiţionale nu mai pot avea destulă corespondenţă cu realităţile în curs; realităţi, anume, aplecare spre social, spre evenimente terestre, spre drepturi ale omului, spre forme de gândire şi de acţiune bazate pe raţiune şi pe ordonări fundamentale ale naturii. Cu alte cuvinte perspectiva metafizică începe să se dea la o parte, făcând tot mai mult drum uneia psihologice şi morale. Dintre cele două influenţe aflate în joc, cea franceză şi cea britanică, preferinţa generală se orientează spre aceasta din urmă. Formal, respectul pentru Boileau este încă puternic; însă, în ce priveşte vibraţia dramatică propriu-zisă, cuvântul de ordine se anunţă promiţător, peremptoriu: Shakespeare.

Astfel, terenul pentru apariţia lui Lessing, principalul doctrinar al teatrului iluminist german, este pregătit.

3. Lessing: Doctrinarul şi dramaturgul

Prezenţa şi contribuţia lui ***Lessing***[1], atât în cultura naţiunii germane cât şi în aceea a lumii europene în general, au puncte de asemănare cu ceea ce au reprezentat Diderot şi

1 Gotthold Ephraïm Lessing (1729–1781) s-a format în spirit enciclopedist: teologie, filologie, medicină, ştiinţe naturale, estetică şi critică de artă ş.a. Întruchipa gândirea iluministă, mai ales în ce priveşte pledoariile acestei gândiri pentru toleranţă şi desfiinţarea prejudecăţilor în general. Întâlnirea cu Voltaire la Berlin l-a determinat să renunţe la o plănuită carieră universitară, urmând să se dedice în totul filozofiei, literaturii şi jurnalismului. În 1766, Teatrul Naţional din Hamburg i-a solicitat serviciile, în calitate de consilier, critic dramatic şi director. Gândirea pe care a desfăşurat-o în această activitate – înnoirea repertoriilor, formarea de actori, educarea publicului, datoria teatrului german de a-şi găsi propria lui personalitate – se reflectă într-o scriere vestită, *Dramaturgia de la Hamburg*.

În anii săi din urmă, Lessing a revenit la cercetări de erudiţie. O serie de tristeţi în viaţa sa particulară, ca şi anume decepţii pe care sub raport spiritual i le-au procurat contemporanii, i-au grăbit sfârşitul.

Johnson în țările lor. Apariția lui în lumea germană are în ea ceva salutar. Într-o situație de labirint, mai cu seamă în ce privește mișcarea literară, mintea lui limpede și pătrunzătoare de scriitor, filozof, în oarecare măsură chiar și de om de știință, a luminat cărări și a dat directive. Oricum, a impus ideea că o adevărată dezvoltare literară nu poate avea loc fără funcționarea în același timp a unei puternice conștiințe critice.

Chintesența opiniilor lui Lessing despre principiile de estetică, implicit și de critică literară, apar în scrierea *Laokoon* (1766); subtitlul lucrării: *La granița dintre pictură și poezie (Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie).* Însemnătatea acestei scrieri este mare. Istoria literară o numără printre cărțile de căpătâi ale preromantismului, chiar și ale romantismului propriu-zis. În ce privește funcțiunei ei locală, se recunoaște unanim că renașterea conștiinței germane moderne îi datorează unul din documentele ei cruciale.

Ce anume, din această scriere, are legătură cu domeniul care ne interesează aici? Între artele plastice și poezie – afirmă Lessing – există deosebiri esențiale. Pictorul și sculptorul au de reprezentat momente unice. Aceste momente trebuie în așa fel alese și în așa fel înfățișate, încât să poată rezuma trăsături constitutive ale corpurilor reprezentate. Momente, deci, în a căror constituire perfectă nu ar mai avea cum să încapă ceva însemnând mișcare ori proces tranzitoriu. Poezia, dimpotrivă, implică succesiuni de situații și acțiune. Poetul, ca atare, are putința să surprindă faptele de la înseși izvoarele lor, să se înscrie în evoluția acestor fapte, să le conducă înspre un final. În esență, deci domeniul artistului plastic este *spațiul;* al poetului, *timpul.* Între arte, astfel, poezia apare ca deținând o serie de privilegii: are mai multă suplețe, mai mult loc de joc, mai mult câmp pentru exercițiile imaginației, mai multă chemare și forță inventivă. S-ar putea ca un subiect banal, atât pictorului cât și sculptorului, să le devină funest, poetului, însă, nu! Fie și un asemenea subiect este în măsură să-i dea acestuia posibilități de mișcare și de invenție. În speță, să modifice, să transfigureze, să intuiască în planurile lui ascunse, să descopere inedituri în virtualitățile lui active. Pictorul și sculptorul se adresează prin excelență ochiului; poetul, însă, poate pătrunde în substanța și ritmurile acțiunii.

O clipă, să-l lăsăm pe Lessing să vorbească el însuși! „...Poetul – ne spune acesta – lucrează pentru imaginație; sculptorul, pentru ochi. Acesta din urmă nu ar putea să imite întreaga realitate, fără ca astfel să nu provoace o rană în legea frumosului; el nu reproduce decât o situație, un moment, în timp ce poetul poate desfășura o întreagă acțiune...". Nu stă în firea poeziei, deci, să stăruiască în amănunte, să devină descriptivă, să-și aroge atribuții didactice. Mai important decât ceea ce ne-ar putea comunica direct, material, este ceea ce ne poate sugera. Inefabilul nu plutește abstract, aerian; este și el o realitate. O realitate, anume, pe care poezia se poate sprijini și de care esențialmente are nevoie. Rațiunea, în poezie, nu vine în conflict cu libertatea de visare. Dimpotrivă! – se întregește cu aceasta.

Felul cum această doctrină estetică s-a putut reflecta și în ideile despre teatru ale lui Lessing ne este relevat în mai multe scrieri, din diferite perioade de viață ale gânditorului. Ele se încheie – mai bine zis culminează – cu *Dramaturgia de la Hamburg (Hamburgische Dramaturgie),* lucrare datând din anii 1767–1768. Ne sunt prezentate aici o culegere de critici – unele cu caracter de mici studii, altele cu aspecte de cronici dramatice – în legătură cu activitatea teatrului nou înființat de la Hamburg, teatru unde între timp Lessing fusese numit director.

Este, în genere, o lucrare de atitudine și de luptă. Un prim și principal obiectiv în această acțiune: emanciparea teatrului german de sub dominația literară a spiritului francez. Chestiunea poate părea simplă, evidentă prin ea însăși; de fapt, ea trebuie privită și înțeleasă

sub un unghi mai interpretativ. Atât inițial, cât și mai târziu, Lessing s-a aflat în legătură spirituală cu criticii francezi, mai cu seamă a celor de formație enciclopedică. Întotdeauna, s-a preocupat să discearnă ceea ce comportarea germană ar trebui să împrumute și să asimileze din formele de gândire și de expresie ale civilizației franceze. Stima pentru Diderot i-a fost în permanență totală. Realismul lui – întocmai ca acela practicat de enciclopediștii francezi – nu lăsa totul pe seama spiritului de sistem, ci înțelegea ca în mod hotărâtor tendințele naturale să-și spună și ele cuvântul. Iar un anumit scepticism, destul de intrat și de stăruitor în structura lui de gânditor, îl așază mai degrabă lângă Bayle și Voltaire decât lângă Klopstock și fervoarea mesianică a acestuia. De ce totuși, începând de la un moment dat și stăruind în această atitudine până la sfârșit, Lessing a declarat influenței franceze, nu un război oarecare, ci aproape un război total? E greu de admis că în mentalitatea unui gânditor ca Lessing, cu atâtea deschideri și valențe spre aspectele multiple ale culturii, s-ar fi putut produce în mod intempestiv, o transformare radicală. Trebuie, neapărat, să admitem că s-a aflat în joc o situație de oportunitate, cu îndreptățirile ei în parte firești și imediate. Se cerea, anume, ca apăsarea pe contrastul dintre cele două spiritualități naționale să devină cât mai vizibilă, cât mai acută, pentru ca astfel lumea germană să ia cunoștință de situația existentă, să înțeleagă că prelungirea unei influențe exclusive ar putea s-o împingă în rutină, în conformism literar, în sterilitate. Lessing, astfel, se simțea în serviciul unei datorii naționale. Socotea de strictă nevoie ca bariera creată de influența franceză să fie sfărâmată, pentru ca astfel geniul creator german să poată reintra în drepturile și posesiunea puterilor lui intrinseci.

Critica este de acord că lucrarea cuprinde destule imperfecțiuni: dezvoltări inegale, exagerări, aprecieri rămase la suprafață, judecăți grăbite. Multe obiecții și chiar atacuri îndreptate împotriva teatrului clasic francez. Multe din textele în cauză, adesea, nu ne lasă impresia de studiu aprofundat. Despre Corneille – i se recunoaște acestuia că i-a cunoscut bine pe antici – se vorbește mai insistent. În schimb, Racine și Molière sunt amintiți doar sporadic. Acestuia din urmă, chiar, îi este preferat pe alocuri Destouches. Criticul german, în schimb, proclamă superioritatea autorilor britanici, bineînțeles a lui Shakespeare în special. Superioritate, anume, atât ca valoare literară și dramatică în sine, cât și ca ansamblu de condiții estetice și ideatice de care reforma modernă a teatrului german poate să țină seama cu folos. Critica, și aici, se întreabă dacă Lessing a procedat întotdeauna cu exegeza de rigoare. Relatările despre câteva din marile drame shakespeareane – *Richard al III-lea, Regele Lear, Hamlet, Othello, Romeo și Julieta* – par adesea de ordin marginal. Adică: generalizări, caracterizări sumare, vagi analize psihologice, câteodată urcări ditirambice pe socluri – de exemplu: „...vai de o altă frumusețe care ar vrea să stea alături de vreuna a lui Shakespeare!" – nu în măsură egală și coborâri în fondul chestiunilor ori tratări ale acestora în atmosferă de tensiune doctrinară. În sfârșit, critica se întreabă și în legătură cu referirile lui Lessing la antichitatea greco-latină. Din *Laokoon,* într-adevăr, se poate deduce că autorul studiului și-a însușit în mod desăvârșit marile înțelesuri ale poemelor homerice. Nu același lucru, însă, și în ce privește teatrul antichității. Nu arareori, referirile lui Lessing la acest teatru sunt lipsite de precizie și profunzime. Comedia – cel puțin aceea a lui Aristofan – este aproape ignorată. Sofocle apare ceva mai marcat; Eschil, însă, rămâne mult în ceață. Afirmațiile despre Euripide sunt mai degrabă chestiuni de istorie și erudiție literară – texte pierdute, autenticitatea unora existente ș.a. – decât raportări la psihologia personajelor și la tragismul diferitelor manifestări ale acestora.

Totuși, pe deasupra acestor limite, opera este importantă. Răsunetul ei – se poate spune – a fost epocal. Aceasta, atât pe plan național, cât și universal. Mai precis: atât ca

factor de propulsiune într-un important proces istoric şi moral în dezvoltarea modernă a culturii germane, cât şi ca demonstraţie de spirit iluminist într-o mişcare de idei cu puternică pecete europeană.

Ce anume a preconizat Lessing cu privire la constituirea unui nou teatru german. A luat atitudine împotriva unei prea mari influenţe franceze, pe motivul că teatrul clasic francez este puţin compatibil cu caracterul german. A cerut ca atenţia scenei germane să se îndrepte mai stăruitor şi mai organizat spre modelul englez, cu preferinţa acestuia pentru grandios pentru situaţii puternice, pentru fapte zguduitoare. Este de discutat – cum s-a mai amintit – dacă în aceste recomandări Lessing dădea curs în mod natural unor sentimente spontane de artist sau mai degrabă se supunea unor criterii gândite raţional, sistematic, într-un fel şi militant. Oricum, judecăţile lui au puncte de asemănare cu acelea ale lui Diderot. Timpul tragediei eroice – ni se spune – a trecut. Nu înseamnă, însă, că şi genul tragic ca atare ar trebui să dispară. Este necesar, însă, ca acesta să coboare în realitate; să privească viaţa mai în faţă; să înţeleagă că şi pasiunile umane – nu numai faptele generale de politică şi de istorie – pot şi trebuie să furnizeze material dramatic. Tiradele, retorica spectaculoasă, desfăşurările de aparat, goana după efecte dramatice toate acestea – pot să dispară; ce devine necesar este ca adevărul şi tensiunea situaţiilor în joc că rezulte prin mersul acţiunii, nu prin procedee oratorice. Nu ar fi de ajuns ca teatrul să evoce şi să recapituleze ceea ce s-a petrecut şi s-a împlinit anterior, prin fapta oamenilor şi a societăţilor; el trebuie să înveţe şi ceea ce fiecare din noi ar avea de făcut, acum ca şi de acum înainte.

Lessing a fost şi autor dramatic propriu-zis. În ce măsură, în scrierile sale de teatru, a urmat postulările lui ca doctrinar? Dezvoltările ce urmează îşi iau sarcina să răspundă acestei întrebări.

Primele încercări dramatice au caracter minor. Adevărata carieră de dramaturg a lui Lessing începe cu *Miss Sara Sampson,* scrisă în 1755. Subiectul este în bună parte împrumutat din *Clarisse Harlowe,* piesa lui Richardson. Tonul general este unul de tragedie burgheză, tratată în stil de sentimentalitate germană. Acţiunea stăruie într-o anume ceaţă; personajele, de asemenea, nu au pregnanţa necesară. Un lucru, totuşi, merită să fie menţionat: declamaţia tragică apare mai puţin, tendinţa fiind ca ea să dispară cu totul.

Emilia Galotti a văzut lumina tiparului în 1772; există dovezi, însă, că fusese scrisă cu cincisprezece ani mai înainte. Lessing, aici, reia tema Virginiei din Roma antică, temă larg dezbătută în teatrul lumii. Asistăm la drama unei fete seduse de un senior tiran, spre care totuşi victima îşi resimţea în chip difuz o atracţie sentimentală. Tatăl îşi ucide propria-i fiică, pentru a o feri astfel de ruşine. Ceea ce dă faptului un plus de tragism este că însăşi tânăra fată, simţindu-şi straniu ori misterios o anume vinovăţie, i-a cerut tatălui să nu şovăie în faţa acestei hotărâri. Acţiunea se petrece în Italia; este un pretext, dincolo de care putem desluşi moravuri, stări de spirit şi forme de absolutism în viaţa micilor curţi princiare din Germania.

Piesa este gândită raţional. Este limpede că Lessing, aici, a urmărit un program, preocupându-se deci să aplice şi să ilustreze o doctrină. Fr. Schlegel, sesizând faptul, a calificat piesa drept „o problemă de algebră dramatică". Împleteşte în ea, în mod armonizator, elemente de tragedie şi elemente de dramă burgheză. Pe de o parte, ne sunt puse în faţă stări pasionale, acţiuni eroice, o tendinţă şi chiar o voinţă a eroilor de a se depăşi pe ei înşişi; pe de altă parte, acţiunea cuprinde mulţimi întregi de amănunte, de situaţii obişnuite, semănând cu acelea pe care spectatorul le poate întâlni în viaţa lui curentă. Lessing, autorul, se dovedeşte aici din ce în ce mai stăpân pe mijloacele lui de creaţie. Trăsăturile de caracter ale personajelor sunt desenate cu precizie şi putere; sentimentele sunt exprimate cu nobleţe;

iar amănuntele, adesea, par încărcate de expresie, de sinceritate, de adevăr și emoție omenească. Piesa, în general, și-a atins obiectivele urmărite: o demonstrație de program, totodată și o realizare artistică; o formă de prezență în mișcarea de idei a secolului și în același timp o afirmare caracteristică de specific și mentalitate germană.

Principala operă dramatică a lui Lessing – atât ca semnificație de program cât și ca factură artistică – este comedia dramatică *Minna von Barnhelm* (1767). Subiectul este luat din cronica vremii. Recunoaștem, aici, în notă veridică, fapte și stări de spirit din perioada Războiului de Șapte Ani (1756–1763). Maiorul prusian Tellheim, invalid de război, trece prin grele încercări sufletești. Este suspectat pe nedrept, de către autoritățile militare, că în timpul războiului s-ar fi lăsat corupt de către statele saxone. În asemenea condiții – mutilat, dezonorat, sărac – se simte obligat să renunțe la căsătoria cu Minna Barnhelm, fiică de aristocrat saxon, moștenitoarea odată cu blazonul nobiliar și al unei importante averi materiale. Dragostea acesteia pentru Tellheim se născuse în timpul campaniei militare, din admirație pentru generozitatea ofițerului luptător față de populația taberei adverse. După câteva episoade, având în centrul lor un conflict moral între iubire și onoare, grație unei stratageme imaginate de tânăra logodnică, și mai ales grație voinței ei de a-și apăra dragostea, piesa se va încheia cu un deznodământ fericit.

Ce este remarcabil în această piesă? Semnificațiile ei sunt multiple. Contemporanii i-au atribuit, mai întâi, un substrat politic. Implicarea de elemente etice în condiția de militar, ca și ideea că rațiunea de stat și umanul nu-și pot rămâne în totul străine, au dat naștere în epocă la speculații. Până să poată fi adusă pe scena teatrului din Hamburg, piesa a întâmpinat dificultăți de ordin administrativ. Autoritățile se întrebau, neliniștite, dacă adevărul situațiilor și naturalețea personajelor nu ascund puneri în cauză ori aluzii la comportarea suveranului Friedrich al II-lea față de supușii săi. Principalele semnificații, însă, sunt cele de ordin psihologic și moral. Glasul inimii poate fi tot atât de puternic, și poate avea tot atâtea drepturi, ca și glasul rațiunii. Ființa umană, tributară atâtor conformisme ori compromisuri, deține în ea și situații salvatoare. Există imanențe care nu se pot lăsa învinse. Dragostea este o forță în măsură să dizolve adversități și contradicții. Oricum, în natura omenească trebuie să avem încredere. O partitură iluministă, astfel, răsună în plin. Optimismul, deci, poate fi mai mult decât un sentiment; el trebuie să constituie, deopotrivă, formă de cunoaștere și mijloc de acțiune. În sfârșit, sunt în joc și alte semnificații, în special de ordin estetic, meritând să fie amintite în rând cu toate celelalte. Piesa îmbină în chip armonios, echilibrat, elemente de dramă cu elemente de comedie. Trăsăturile de caracter rezultă din desfășurarea generală a conflictului. Autorul urmează în mod implacabil linia tematică pe care și-a impus-o; aceasta nu împiedică, însă, ca totul să plutească într-o atmosferă de naturalețe simplă, convingătoare, și ca pe alocuri – în special în comportarea eroinei – partea de grație și partea de modă din *rococo*-ul epocii să fie bine reprezentate.

Ultima lucrare dramatică a lui Lessing este *Nathan înțeleptul* (*Nathan der Weise,* 1779). E probabil că nu a fost scrisă propriu-zis pentru teatru. Autorul însuși ne sugerează aceasta, prin aceea că nu și-a intitulat piesa cu vreuna din formulele curente pe atunci în practica de teatru, ci a numit-o în mod inedit *poem dramatic.* S-a jucat mult pe scenele de teatru, după moartea scriitorului, dar nu strict în versiunea acestuia, ci în adaptări de Schiller, după cum rezultă din corespondența acestuia cu Goethe.

Piesa împletește în dezbaterea ei de idei atât vederile gânditorului ca doctrinar de teatru cât mai ales concepția lui filozofică asupra toleranței religioase, ca valoare fundamentală în constituirea unei morale universale. Ce trăsături generale găsim în această concepție?

Nevoia de credință – afirmă Lessing – derivă din trăsături primare, cu rădăcini înscrise în însăşi natura făpturii umane. Plecând de la această idee, Lessing consideră că trebuie să fie ferită de rătăciri, să i se imprime direcții folositoare, să fie adusă în serviciul progresului şi al perfecționării umane. Adevărurile morale ale vieții şi ale intimității nu vin autoritar, exterior, dintr-o carte de principii sau dogme, de tipul *Bibliei* ori al *Coranului;* principala sursă a acestor adevăruri este de ordin interior. Fiecare din noi are datoria de a reflecta asupra unei ordini durabile, universale, posibile ori existente. Această datorie, însă, nu este opera teologiei şi nu poate fi monopolizată ca atare; adevăratele ei resorturi se găsesc în adâncimile de esență ale conştiinței. Educația poate face minuni, cu condiția să descopere şi să se sprijine pe fapte care virtual există în noi. Umanitatea, de aceea, este datoare ca în primul rând să pună în valoare ceea ce stăruie în ea însăşi.

Acțiunea din *Nathan înțeleptul* este împrumutată din Boccaccio. Faptele se petrec la Ierusalim, în timpul celei de-a treia Cruciade. Îşi stau față în față trei mari religii ale lumii – mozaismul, mahomedanismul, creştinismul – personificate prin Nathan, Saladin şi Templierul. Nu este locul, aici, să povestim peripețiile acțiunii. Momentul culminant este acela când Nathan, solicitat să precizeze care din cele trei religii deține mai multe adevăruri umane, s-a referit drept răspuns la parabola celor trei inele din *Decameron;* în fiecare din aceste religii există atâtea însuşiri, şi în fiecare există atâta apropiere de perfecțiune, încât ar fi greu ca între ele să se facă o asemenea deosebire. Fără a fi formulată în mod expres, didactic, ideea conducătoare se desemnează limpede: nu esența vreuneia din aceste trei religii este ceea ce le desparte, ci ignoranța sau judecata mărginită a oamenilor. De ce, atunci, în numele acelui principiu superior care le poate fi comun, să nu se meargă spre pace şi spre unirea conştiințelor umane? Evenimentele din fabula piesei servesc în genere ca pretext; important e felul cum pot să pună în relief un mesaj umanitar şi să exprime noblețea de gândire şi de sentiment a celor trei personaje.

Am mai amintit, în decursul dezvoltărilor din acest paragraf, despre optimismul lui Lessing ca filozof şi ca artist. Revenim, cu titlu de încheiere, asupra acestei chestiuni. Progresul spiritual şi moral – ne asigură gânditorul – este o funcțiune continuă. Îi aparține umanității, în chip intrinsec. În mod vizibil, ca şi prin mişcări imperceptibile, ajungem în stăpânirea unor imagini din ce în ce mai juste privind lumea din afară, ca şi cea dinlăuntrul conştiinței noastre. De atâtea ori, desigur, legăm virtutea de diferite mobiluri interesate; trebuie să nădăjduim, însă, că va veni şi un timp în care să fie posibil ca virtutea să existe în sine şi pentru sine. Aceasta, ca valoare dezinteresată şi ca justificație de spiritualitate umană. Mersul vieții poate avea ritmuri diferite, înaintări şi retrageri, drumuri directe ca şi altele ocolite; în cuprinsul faptelor umane, deci, contrariu de ceea ce proclamă geometria clasică, distanța cea mai scurtă între două puncte nu mai este întotdeauna linia dreaptă. Este de văzut dacă fie şi un singur pas despre progres, ar putea fi făcut fără grele şi lungi străbateri printre ingratitudini şi neînțelegeri. Adevărul constituit, confirmat desigur, reprezintă o cucerire, în fața căreia trebuie să simțim admirație şi satisfacția unei împliniri. Însă, nu e mai puțin adevărat că şi căutarea adevărului, drumul şi poarta deschisă înspre acesta trebuie să ne comunice tot atâta fericire şi tot atâta sentimentul unei misiuni. Scrierile filozofice ale lui Lessing au intrat de mult în atenția cercetătorilor de specialitate, scrierile de teatru, însă, atât cele de ordin teoretic cât şi cele propriu-zis dramatice, au continuat şi continuă să-şi mențină o anume actualitate. În orice caz, spiritul iluminist a găsit în aceste scrieri un mijloc activ, eficace şi edificator, pentru a-şi propaga mesajele lui de artă, de cultură literară şi de gândire politico-socială.

4. Procesul „Sturm und Drang"

Influența lui Lessing reprezintă un capitol încărcat de urmări, pentru literatura germană modernă în general, pentru literatura și mișcarea dramatică în special. Ideea că de multă vreme lumea germană se mulțumea ca în literatură să meargă din imitație în imitație, lăsând astfel să vegeteze atât amintirea unei glorioase tradiții medievale cât și importante virtualități creatoare ale geniului național, începea să pună din ce în ce stăpânire pe spiritele vremii. Într-un fel, aceasta le obliga să reflecteze în profunzime asupra situației; într-alt fel, le răscolea și le îndemna la acțiunea imediată. Astfel, se crea un climat nou, efervescent, adăpostind în el hotărârea de a se recâștiga pentru geniul național independența de spirit și libertatea de creație ce i se cuvenea. Mișcarea *Sturm und Drang,* eveniment crucial în epocă, se încadrează în acest climat și în această acțiune.

Denumirea de „Sturm und Drang" (în traducere aproximativă: *Furtună și avânt*) vine de la titlul pe care Klinger, precursor al mișcării, a dat-o în 1770 uneia din piesele sale. Pe scenă, propriu-zis, piesa – o melodramă cu împrumuturi vizibile și neîndeajuns de asimilate din Shakespeare – nu s-a impus. Istoria literară, însă, îi atribuie însemnătate crucială. Prin ce? Prin substratul ei programatic; prin caracterul demiurgic atribuit creației poetice; prin capacitatea ei de a reflecta în epocă o stare revoluționară de spirit a poeților tineri.

Aparent, mai bine zis teoretic, mișcarea se declară adversară a *Aufklärung*-ului, socotit ca fiind de inspirație și obediență franceză. În realitate, însă, avem de-a face cu puncte ideologice comune. Aceasta, atât în ce privește drepturile naturale ale omului, cât și drepturile individului ca atare de a se manifesta în libertate, potrivit aspirațiilor și înzestrărilor lui spirituale. De altminteri, prin această trăsătură din urmă, mișcarea *Sturm und Drang,* întocmai ca și iluminismul francez, a putut să însemne un punct de plecare în constituirea romantismului european.

Principala luare de atitudine este îndreptată împotriva imitației. Aceasta – se afirmă în mod apăsat – denotă sterilitate și îndeamnă în consecință. Poezia, ca să poată însemna cu adevărat ceva în viața unei comunități naționale, trebuie să fie originală. Modelele, și implicit regulile putând să descindă din aceste modele, își au firește rostul lor; dar aceasta nu în mod absolut, exclusiv, ci în anumite limite. Indiferent cât de utile ar părea, și eventual cât de corespunzătoare cu spiritul național, ele nu trebuie să umbrească descoperirea de rădăcini și valori proprii. Modelele și regulile, într-adevăr, pot conduce înspre alcătuirea de opere ordonate, ferite de exagerări, absurdități ori confuzii de un fel sau altul. Numai atâta, însă, nu poate fi de ajuns! Marea zvâcnire artistică, aceea în stare de a da expresie unor sentimente profunde, nu poate fi lăsată pe seama regulilor. Hotărâtoare, în această privință, este natura. Mai precis: nu impresii venite pe căi intermediare, ci impresii directe, neprefăcute, purtând în ele prospețimea contactului viu cu realitatea faptelor și a situațiilor. Drepturile naturii sunt drepturi suverane. Poezia, în fața naturii, reclamă ca aceasta să fie interpretată în libertate.

Astfel, ruptura cu clasicismul francez este dată acum pe față. Se cere ca adevărul instinctului și al sentimentului să primeze asupra convenției raționale. Poeții englezi – în special Ossian și Shakespeare – sunt studiați și invocați cu asiduitate. Mișcării avea să i se alăture o pleiadă de nume, din diferite direcții literare, artistice și filozofice. Teatrul s-a integrat de la început în spiritul acțiunii. Istoria literară, chiar, este aproape unanimă în a considera că realizarea pe linie teatrală înseamnă principala cucerire germană a mișcării *Sturm und Drang.*

Se poate afirma – cel puțin în sectorul dramatic – că semnalul mişcării a fost dat de ***Klinger***.[1] Teoretic, cerea pentru poet şi pentru creația acestuia libertate absolută. Practic, însă, a rămas departe de acest consemn. Piesele sale de teatru ni-l înfățişează ca pe un palid imitator al lui Shakespeare. Îşi simțea o aplecare aparte, într-un fel căutată, înspre subiecte cu caracter exploziv, ieşite din comun. În *Gemenii* (*Die Zwillinge*, 1776), tema tratată prefațează oarecum pe cea din *Hoții* lui Schiller. Guelfo, un agitat muncit de ambiții şi nestăpâniri senzuale, îl ucide pe fratele său Ferdinand, neputând să-i ierte acestuia superioritatea lui morală şi sufletească. În *Simsone Grisaldo* (1776), eroul întruchipează idealul visat de autor: vitalitate, voință de luptă, energie fizică şi energie sufletească, putere de seducție, fervori erotice şi aspirații politice. În *Furtună şi avânt (Sturm und Drang)*, piesa din care s-a tras numele întregii mişcări, ne sunt înfățişate fragmente din viața a două familii scoțiene. În patria lor natală, aceste două familii îşi erau rivale; dar ajunse în Lumea Nouă, ele vor înțelege că trebuie să se reconcilieze, pentru ca astfel în patria lor de adopție să poată lupta împreună pentru libertate.

Dramaturgia lui Klinger este departe de a reprezenta o reuşită artistică. Pe de o parte, ea poartă marca unui suflet neliniştit, muncit de refulări şi stări intime de anxietate, pradă adesea unei imaginații irascibile, simțindu-se aproape mereu în luptă cu el însuşi pentru a se stăpâni şi a se depăşi pe sine.

Pe de altă parte, descoperim în ajutorul acestei dramaturgii un discipol fervent al lui J.-J. Rousseau. Mai cu seamă, l-a stăpânit ideea acestuia că tot ce iese din mâna naturii este drept şi bun, dar contactul cu societatea poate împinge spre diformări şi pervertire. Piesele amintite, în bună parte, reprezintă comentarii în lumina acestor idei, încercări de-a o ilustra.

Ca doctrinar, însă, Klinger s-a dovedit în epocă o prezență activă, efervescentă. Îşi dădea seama că în literatura şi în teatrul german şi-au făcut drum tendințe străine de spiritul autentic al națiunii. Recunoaşte, totuşi, că o asemenea fază era inerentă. Nimic nu ar putea să propulseze efectiv, fără a trece mai întâi prin contradicții şi fermentări. Totul, acum, este ca voința germană de creație să-şi regăsească drumul ei firesc. Or, nici regulile înguste ori tiradele înghețate din teatrul francez, şi nici revărsările tumultuoase din peisajul shakespearean, nu reprezintă ceea ce ar putea să exprime şi să convingă esențialmente spiritualitatea germanică. Constatarea, desigur, merită să fie luată în considerare. Klinger, însă, nu a precizat, efectiv, ce program ar trebui întocmit şi urmat. În această privință, lucrurile persistă într-o anume ceață. Istoria literară, însă, îi atribuie merite mari. A dat un semnal, a chemat la luptă, a cerut națiunii să scruteze mai cu pătrundere şi mai cu hotărâre în mulțimea datoriilor ei spirituale.

Lenz[2], un alt întemeietor al mişcării amintite, se aseamănă ca mod de gândire cu Klinger. Are accente de protest împotriva raționalismului iluminist; spiritualmente, totuşi, denotă afinități cu valorile acestuia, respiră în climatul lui, navighează în unele din apele

1 Friedrich-Maximiliam Klinger (1752–1831) îşi datorește soarta, în bună parte, lui Goethe. Acesta l-a ajutat să studieze dreptul şi i-a încurajat inițiativele literare. A fost, în afară de dramaturg şi romancier. Goethe, în spirit rousseauist, l-a caracterizat: „apostol al evangheliei naturii". Totul, în scrierile lui, reflectă trăsături iluministe: luptă împotriva ideii de fatalitate, demnitatea umană, aspirația spre înălțime, încrederea omului în puterile sale intrinseci.

2 Jakob Michael Lenz (1751–1792) a avut o viață scurtă, inegală, expresie a unor împrejurări exterioare, cât şi a unor condiții ținând de temperamentul şi structura sa somatică. După peregrinări în bună parte fără rost în Alsacia, Elveția şi în diferite ținuturi ale Germaniei, şi-a încheiat viața la Moscova, cu mintea ireversibil tulburată. Ideile sale despre creația dramatică sunt consemnate în scrierea *Observații despre teatru* (*Anmerkungen über das Theater*, 1774).

sale. Consideră că instinctul şi pasiunile sunt îndreptăţite să-şi spună cuvântul lor atât în actele propriu-zise ale creaţiei artistice, cât şi în procesele ei de elaborare

E vorba, aici, de inteligenţa lui, mai aplecată adesea înspre crize sufleteşti, înspre forme de ambiţii oarecum dezechilibrate, înspre visări imposibile, decât înspre construcţii singure, temeinice, liniştite.

La Strasbourg, l-a întâlnit pe Goethe. Acesta i-a apărut drept un zeu, admiraţia pentru el îi constituia aproape un cult. Din nefericire, această admiraţie i-a fost mai degrabă fatală decât binevoitoare. Se simţea mic, vinovat, strivit de superioritatea spirituală a modelului său, în neputinţă de-a atinge vreodată ceva din înălţimea reprezentată de acesta, este un sentiment care, exacerbându-i şi mai mult sensibilitatea sa chinuită, a putut să contribuie şi el la o anume sfâşiere intimă, aceea care până la urmă avea să se sfârşească tragic în nebunie.

Teatrul lui Lenz ne pune în faţa unui realism psihologic, în genere deprimant, în care critica socială, despre care putem spune că se afla în intenţia lui, se diluează oarecum într-o masă de grotesc şi neverosimil. Un educator care îşi seduce eleva, dar nu atât sub impulsul unui sentiment real, cât dintr-un fel de disponibilitate sufletească, supusă impresiilor şi pornirilor de moment (*Preceptorul de curte – Der Hoffmeister,* 1774); fiica unui negustor, logodită cu un burghez, ajungând femeie de stradă după ce a fost sedusă de nişte ofiţeri (*Soldaţii – Die Soldaten,* 1776); crime din gelozie, cruzimi filiale, alunecări în depravare, delicte de infanticid, iată – pe scurt – aspecte din dramaturgia acestui scriitor, toate ţinând să pledeze pentru un teatru în care nu „regulile" să poată da tonul şi linia de urmat, ci impetuozităţile vieţii, cu libertatea şi necruţările lor. De fapt, însă, o viaţă pe care, din cauza unei subiectivităţi excesive, stăpânite de un tragism pe alocuri de-a dreptul absurd, nu a izbutit s-o cunoască în datele ei profunde şi reale.

Între precursorii mişcării *Sturm und Drang,* încă două nume trebuie amintite.

Primul este ***Heinrich Leopold Wagner***[1], autorul piesei *Infanticida* (*Die Kindesmörderin,* 1776). Drama eroinei anticipează pe aceea a Margaretei din *Faust.* Goethe – fără a transforma această afirmaţie într-un cap de acuzare – considera că Wagner a folosit aici o idee împrumutată. Ca membru al cercului de la Strasbourg, Wagner cunoştea planul operei la care Goethe începuse încă de pe atunci să reflecteze. Piesa a întâmpinat dificultăţi, pe motivul inconvenientului moral. Lessing s-a străduit să-i imprime unele remanieri, aşa încât s-o poată aduce în atenţia şi preţuirea spectatorilor oneşti. Încercarea, însă, a reuşit numai în parte. Curând, interesul trezit de această piesă avea să devină doar de ordin documentar. Avem de-a face, în sferă germană, cu o încercare de felul dramei burgheze din Franţa.

Celălalt nume este al lui ***Friedrich Müller***[2], pictor şi scriitor. Palatinatul – ţinutul său de naştere – i-a creat sufleteşte aplecări înspre aspectul idilic al vieţii, cu imagini campestre, cu colorituri calde, cu elemente de simţire populară, cu dragoste de natură, cu aspiraţii senine, cu învăluiri ale lucrurilor într-o atmosferă de pitoresc şi simplitate. Prima sa piesă *Golo şi Genoveva* (*Golo und Geneveva,* 1776–78, publicată abia în 1811) poartă pe ea pecetea acestor trăsături. Istoria literară îi găseşte puncte de apropiere, şi chiar de analogie, cu *Goetz von Berlichingen,* capodopera lui Goethe, mai ales în ce priveşte fresca de viaţă a societăţii feudale. Celelalte

---

1 Heinrich Leopold Wagner a trăit între anii 1747–1779. Vocaţia sa de scriitor s-a constituit în anii petrecuţi la Strasbourg, în cercul iniţiat şi condus de Goethe. A întocmit o adaptare după *Macbeth* de Shakespeare. A tradus din limba franceză *Essai sur l'art dramatique de* Mercier.

2 În epocă, i se spune curent „Pictor Müller" (Maler Müller). A trăit între anii 1749–1825. În prima parte a vieţii, s-a dedicat picturii şi gravurii. Ulterior, a preferat să pună principalul accent al preocupărilor sale de poezie. A venit spre teatru, după ce mai întâi gândul său pentru poezie s-a simţit atras de balada şi lirica populară. Ca pictor, marea sa admiraţie a fost Michel-Angelo.

încercări dramatice, de asemenea, stăruiesc și ele în atmosferă goetheană. Întocmai ca și Klinger, într-un fel ca și Wagner, a scris și el un *Faust.* Lucrarea a rămas neîncheiată. Însă, intențiile înscrise în ea sunt clare. Vedea în personajul Faust o încrucișare reprezentativă de calități ale omului excepțional, capabil să scruteze misterul creațiunii, să înfrunte forțele demonice, să lupte pentru eliberarea sa morală și spirituală, să-și definească o cale proprie a vieții. *Niobe* (1778) este o pledoarie pentru dreptul umanității de a-și clădi singură soarta, fără a se mai simți tributară zeității. Reținem din text această exclamație: „...De acum înainte, să se înalțe un zid despărțitor între cer și pământ! Fie ca zeii, opulenți și totuși neputincioși, să se macine în resentimentele lor; și fie ca umanitatea să nu se mai supună capriciilor lor!...". Tema este tangentă cu ceea ce Goethe a înțeles să includă în *Prometeul* său. Diferite opinii, în critica de mai târziu, îi găsesc spiritualmente calități echivalențe cu *Ifigenia* de Goethe.

Să rezumăm! În viața spirituală a poporului german, mișcarea *Sturm und Drang* a marcat un eveniment epocal. Atât primele ei conturări, cât și manifestările ei de plenitudine, s-au petrecut mai ales sub cupolă teatrală. Obiectivele ei au fost multiple. Toate, însă, gravitau înspre un fond comun: să readucă în actualitate fapte ținând de realitatea istorică și spirituală a lumii germane, să scoată creația literară națională de sub tutela influenței franceze, să propage un spirit de „lumini", dar nu reeditând un enciclopedism de factura raționalismului francez, ci militând pentru *„Aufklärung"*-ul german, mai liber, mai avântat, mai generos, mai legat de valorile tradiționale ale creației autohtone.

Aparițiile amintite mai sus – Klinger, Lenz, Wagner, Pictor Müller – au meritul de a fi deschis un proces. Și-au propus să lumineze un orizont. Au izbutit, într-adevăr, să pună în mișcare numeroase fapte în sensul urmărit. Însă, aceasta, nu întotdeauna cu destulă limpezime, unitate și convergență. Faptele, totuși, nu s-au oprit aici. Cei care ar vrea să dea mișcării adevăratul și marele ei conținut, impunând-o totodată ca moment și fenomen constitutiv al clasicismului german, sunt Goethe și Schiller. Ne referim, astfel, atât la opera fiecăruia în parte, cât și la ceea ce reprezintă – în materie teatrală în special – întâlnirea și colaborarea lor spirituală.

5. Goethe: Omul de teatru și dramaturgul

Gândirea teatrală a lui Goethe se înscrie pe un grafic complex, de-a lungul întregii vieți și activități a scriitorului. Este fapt cert că în toate etapele existenței sale, fie cele legate de viața sa intimă, fie cele de manifestare scriitoricească, ***Goethe***[1] a încredințat ideii de teatru

1 Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) este cel mai complex și mai reprezentativ scriitor al Germaniei. A îmbrățișat multe genuri, tuturora împrumutându-le pecetea puternică a personalității sale: cântecul, poemul epic, elegia, balada, romanul, istoria, drama sub multiplele ei forme (de la tragedie la feerie, de la comedie la operă). În scrierile sale a practicat tonuri de pe o întinsă gamă sufletească: de la cele prietenești și afectuoase până la cele solemne. Aproape în fiecare din operele sale s-a cuprins pe sine, desigur și ca un contemplativ, dar mai cu seamă ca un cuget activ, stăpânit de vibrațiile epocii și ale umanității în genere.

A dat impulsuri hotărâtoare în constituirea teatrului național german. Timp de aproape trei decenii a condus efectiv teatrul de stat din Weimar, având în seama lui totul, de la detalii de administrație până la problemele de concepție și de repertoriu. Chiar și după această perioadă, până la sfârșitul vieții, a rămas la fel de legat sufletește de viața instituției. Colaborarea cu Schiller constituie un capitol major în istoria literaturii și a mișcării dramatice din Germania. Ideile despre teatru ale lui Goethe ocupă părți întinse în scrierile sale autobiografice. Într-o carte, *Reguli pentru actori (Regeln für Schausenspieler),* Eckermann a sistematizat aceste idei, într-o grupare ca aceasta: *Dialect; Dicțiune; Recitare și declamație; Poziția și mișcarea corpului pe scenă; Poziția și mișcarea mâinilor și a brațelor; Mimică; Fazele de comportare în timpul repetițiilor; Proaste obiceiuri trebuind să fie evitate; Comportarea actorului în viața de toate zilele; Poziții și grupuri de scenă.*

multe din preocupările sale intelectuale şi morale, în căutarea unei concepţii de viaţă care să stabilească o viziune armonioasă asupra lumii şi asupra destinaţiei umane în cuprinsul acestei lumi. Ce poate fi mai semnificativ, în această privinţă, decât faptul că operei sale de sinteză, *Faust,* operă pe care a început s-o gândească încă din adolescenţă şi pe care a încheiat-o în ultimele sale zile de viaţă, a înţeles să-i dea formă dramatică? Nu este locul, aici, să reconstituim tot acest grafic. Dezvoltările ce urmează se referă la etapele în care Goethe s-a aflat în sfera de idei a mişcării *Sturm und Drang,* cu gravităţile ei inerente înspre forme de gândire şi de acţiune iluministe.

Notăm, mai întâi, stima pe care Goethe i-a purtat-o lui Lessing. Nu împărtăşea în totul critica pe care acesta o îndrepta împotriva francezilor. În câteva rânduri, chiar, s-a gândit să ia atitudine faţă de atacurile din *Dramaturgia de la Hamburg.* Aceasta nu a împiedicat, totuşi, să-i recunoască lui Lessing calităţi exemplare. Vedea în el un cuget complet, armonios, înţelegând să acorde atât raţiunii, cât şi sentimentelor drepturile ce i se cuvin, o minte deschisă, dispusă ca între adevărul absolut şi neliniştea căutării să prefere pe aceasta din urmă, un dialectician sever, partizan hotărât al ideilor dure şi al judecăţilor putând să fie rânduite sistematic, şi un purtător de cuvânt al ideii de toleranţă, nu numai în sens religios ci umanitar în genere.

Cea mai puternică influenţă asupra lui Goethe, în anii săi de formaţie, este cea exercitată de ***Herder***. E vorba de perioada de studenţie de la Strasbourg, în anii 1770–1771. Pentru numeroase aspecte ale chestiunii, există dovezi certe; altele sunt supoziţii şi conjecturări, dar nu întâmplătoare ci cu destule garanţii de veridicitate.

Ce anume, în fondul de gândire şi de sensibilitate al tânărului discipol, au putut să determine întâlnirea şi lungile convorbiri între acesta şi magistrul său?

Herder l-a îndemnat să nu se lase antrenat cu totul de influenţa franceză. L-a ajutat să privească mai critic poezia de factură anacreontică. În schimb, i-a cerut să devină mai atent faţă de valorile poeziei primitive, în speţă aceea putând fi găsită la Homer, Ossian şi Shakespeare. Fără a-l zdruncina cumva din aplecările lui cosmopolite, i-a insuflat spiritualmente mândria de a se simţi german. L-a învăţat să desluşească între două tipuri de filozofii posibile, cele de şcoală şi cele inspirate de mersul activ al vieţii. Este un punct, acesta, în care vederile lui Herder veneau să întregească ori să confirme pe acelea ale lui Spinoza. Partea de divin a lumii nu trebuie căutată în afară; ea face parte din fiinţa intimă a acestei lumi. Depinde de calitatea şi perseverenţa efortului uman, ca umanitatea să ajungă a se înţelege pe sine, urmându-şi cursul ei spre înălţimi. În judecarea faptelor omeneşti, oricum, metoda istorică este preferabilă dogmatismului raţionalist. Acesta din urmă poate împinge spre afirmaţii apriorice, spre forme de orgoliu ale cunoaşterii, spre cantonări în statism şi arbitrariu. Cealaltă, dimpotrivă, ne pune în prezenţa vieţii, a dinamismului ei necesar, a construcţiei umane în marea şi bogata ei desfăşurare. Între legile omului şi legile naturii pot exista corespondenţe şi chiar identităţi. Nimic – din ceea ce este în om ca şi în natură – nu este rău în sine. Totul se înscrie într-un plan al existenţei, potrivit căruia sunt posibile sublimări şi convertiri capabile să asigure producerea progresului.

Este fundamental, de aceea, ca omul să înţeleagă legile şi mai ales lecţiile naturii. Obstacolele ce se pot ivi în drumul său trebuie să-l îndemne a-şi continua lupta, nu s-o părăsească. Istoria umanităţii, în esenţa, ei, este istoria luptelor pe care aceasta a trebuit să le poarte între nenumăratele antinomii ale existenţei şi voinţa sa de a se realiza pe sine. Într-o asemenea ambianţă spirituală şi morală, teama de orice fel, inclusiv teama de moarte, dispare. Moartea – cu alte cuvinte – nu înseamnă un sfârşit, o aneantizare, o aşternere de tăcere

peste ceea ce a putut fi până atunci; este numai o treaptă înspre noi agregări, acelea în care şi prin care genul uman să-şi poată îndeplini la nesfârşit funcţiunea sa creatoare.

Să nu spunem că în momentul întâlnirii sale cu Herder, studentul Goethe ar fi fost străin de toate acestea! Avea şi înainte o imagine a lor, mijlocită printre altele de lecturile lui, de contactul său cu scrierile filozofice ale lui Spinoza şi Giordano Bruno, în genere de afinitatea lui precoce faţă de spiritul Renaşterii. Trebuie să admitem însă, că Herder a contribuit ca în mintea lui Goethe aceste idei să capete limpezime şi coherenţă, aşa încât să-i poată constitui, nu numai o stare de spirit, ci un sistem armonic de gândire. Oricum, putem fi siguri că unele din aceste idei aveau să devină pietre unghiulare în viitoarea personalitate a scriitorului şi gânditorului. Convingerea acestuia că în orice lucru poate fi descoperit un sens, şi că stă în puterea individului ca acest sens să se transforme din forţă virtuală în forţă activă, îşi trage şi de aici ceva din sorgintea ei.

Într-o scrisoare a lui Goethe, datată 28 noiembrie 1771, găsim relatarea următoare: „...Întregul meu spirit este prins acum într-o acţiune care mă face să uit de Homer, de Shakespeare şi de tot. Scriu o dramă despre istoria unuia din cei mai nobili germani; salvez memoria unui om vrednic...". Piesa la care se referă acest pasaj din scrisoare este *Goez von Berlichingen*. Putem considera că este opera prin care Goethe şi-a marcat prezenţa sa cea mai reprezentativă atât în climatul *Sturm und Drang* cât şi în acela al *Aufklärung*-ului în general.

Acţiunea se petrece în secolul al XVI-lea. Weislingen, personaj important la curtea episcopului din Bamberg, este prizonierul cavalerului Goetz von Berlichingen, în castelul acestuia din Suabia. Un prizonier, însă, pe care stăpânul castelului înţelege să-l trateze cu deferenţă şi generozitate. Mai mult decât atâta: consimte, chiar, să-i dea în căsătorie pe Maria, sora sa. Weislingen, însă, îndată după eliberare devine trădător. Ajuns în preajma împăratului, îl sfătuieşte pe acesta să procedeze la lichidarea cavalerilor neobedienţi. În lupta, care nu avea să întârzie, Goetz este înfrânt. Reflectează să renunţe la a lupta mai departe, să intre deci în tăcere, pentru ca astfel pacea să se poată institui în ţară cu un ceas mai devreme. Ţăranii, însă, îl conjură să le devină conducător. Goetz primeşte. Reintră în luptă. Este idolul poporului. Are însă şi o strângere de inimă. Atrocităţile războiului civil îl amărăsc; îl tulbură sufleteşte; trezesc în el accente puternice de protest moral. Cade în mâna adversarilor şi este azvârlit în închisoare. Se coalizaseră împotriva lui forţe şi facţiuni diferite; ale puterii, ale unei tradiţii reacţionare, ale convenţiilor, ale unor interese despotice, ale unor pretinse raţiuni de stat. Goetz îşi încheie viaţa în închisoare. Câţiva credincioşi îl vor înconjura cu devotamentul lor până în ultima clipă. Dându-şi sfârşitul, eroul invocă istoria să facă dreptate.

Piesa este încărcată, deopotrivă, de date istorice, semnificaţii, simboluri, înţelesuri vechi ca şi unele contemporane. Îşi stau faţă în faţă două lumi, două mentalităţi, două atitudini diferite faţă de viaţă şi de societate, două feluri contrarii de a înţelege mersul istoric şi moral al lucrurilor.

În centrul uneia din aceste lumi se află Goetz, cavalerul cu „mâna de fier". Acesta reprezintă vechiul cavalerism german, cu tradiţia lui medievală, cu spiritul său de justiţie şi de independenţă, cu viaţa lui sobră înlăuntrul castelelor fortificate. Goetz este un cuget puternic, însetat de dreptate, înţelegând să se opună arbitrariului şi anarhiei din jurul său. Merge până la a lupta singur, rămânând deasupra oricăror concesii şi tranzacţii. E greu ca mulţi din lumea lui înconjurătoare să-i înţeleagă superioritatea; aceştia, instalaţi în beneficiile lor comode, sunt mai tentaţi să-l alunge decât să şi-l apropie. S-ar spune că era în soarta lui să-şi încheie existenţa ca un izolat.

În aceeaşi tabără, adică aderând moralmente la forme şi criterii asemănătoare, îi putem numi şi pe alţii: Elisabeta, soţia cavalerului, demnă ca şi acesta, natură curajoasă, suflet capabil să se devoteze şi celor din jurul său, şi unei idei puse în slujba dreptăţii; Maria, sora blândă şi iertătoare a cavalerului; deopotrivă, tovarăşii de luptă – Lerse, Sieckingen, Selbitz, George – toţi credincioşi cavalerului, la fel de loiali în sentimentele ca şi în acţiunea lor.

În cealaltă tabără, ne reţin atenţia Weislingen şi episcopul de Bamberg. În tinereţea lui, Weislingen luptase în războaie alături de Goetz, ca într-o strânsă camaraderie de soartă. Cu timpul, însă, lucrurile luaseră o altă întorsătură. Devenind favoritul episcopului de Bamberg, ca şi sub influenţa unei femei intrigante, Wieslingen avea să-şi părăsească în totul idealurile lui din tinereţe. Consimte sufleteşte să devină laş şi trădător. Se complace în fast de curte, în voluptăţi la modă, în lux, în onoruri de suprafaţă, în plăceri plătite cu preţuri moralmente ilicite. Titlurile lui cavalereşti mai sunt acum doar o formă; tabăra cavalerească, în care formal încă se revendică, este de fapt o tabără degradată, cu virtuţi stinse ori pe cale de a se stinge. Adelaide von Waldorf, femeia sub a cărei stăpânire se afla, înţelege să-şi folosească frumuseţea fizică pentru mizerabile ambiţii, scopuri egoiste, în toate acestea şi cu o stranie plăcere de a-şi bate joc de oameni.

Episcopul de Bamberg nu are în el nimic pastoral. La adăpostul demnităţii eclesiastice, pe care şi-o arogă şi o proclamă cu ostentaţie, se complace într-o practică de tiran înfumurat şi sclav al plăcerilor. Curtea sa îi seamănă în totul; clerici amorali, jurişti gata să justifice şi să argumenteze în favoarea arbitrariului oficial, cărturari servili dispuşi să alambicheze totul în aşa fel încât să-şi măgulească patronul, curteni ce se îneacă în platitudini şi gesturi convenţionale, ofiţeri capabili oricând de trădare, soldaţi cu suflete de mercenari. Iar în dosul acestora simţim o lume în care se adună nemulţumiri după nemulţumiri, în care mocnesc gânduri şi mişcări de revoltă, în care din diferite părţi se pot ivi oricând stări de anarhie. Soldaţi din armata imperială, mai aplecaţi spre trădare decât spre luptă curajoasă şi loială; ţărani, care dându-şi seama că nu mai pot aştepta nimic de la justiţia seniorială sunt hotărâţi să-şi pună în joc vieţile; negustori înfricoşaţi, trebuind pentru a se salva să cumpere favoruri şi complicaţii în rândurile păturii stăpânitoare; oameni aduşi în situaţia disperată de a-şi părăsi casele, refugiindu-se în păduri şi trebuind să recurgă la acţiuni de brigandaj.

Piesa a fost scrisă de Goethe în tinereţe. Resimţim, aici, ambianţa de la Strasbourg şi Wetzlar, oraşe care au marcat puncte definitorii în anii de formaţie ai scriitorului. O ambianţă, anume, încărcată de istorie, de arheologie, de artă, de umbre prelungindu-şi în contemporaneitate silueta lor medievală. Desluşim înţelesuri din lecţia herderiană cu privire la civilizaţia populară şi expresivitatea ei poetică. Ne putem da seama în ce chip şi în ce măsură Goethe, având în minte modelul shakespearean, aspira să dea şi el la iveală, în formă dramatică, o cronică a istoriei germane. Subiectul dramei îi procura putinţa să evoce procese şi aspecte caracteristice din istoria naţională. În speţă: tradiţii cavalereşti, culori ale trecutului, evenimente de legendă şi de baladă, războaie ţărăneşti, conflicte sociale, confruntări între puterea laică şi cea bisericească, aspecte legate de mişcarea Reformei ş.a.

Atât sub raport ideatic, cât şi sub raport literar propriu-zis, în piesa *Goetz von Berlichingen* găsim un adevărat manifest de teatru iluminist german. Şi-au dat întâlnire, aici, o seamă întreagă de tendinţe înnoitoare. Acţiunea complexă, cu semnificaţii multiple, cu situări pe mai multe planuri; eliberare totală de ordinea şi stricteţea celor trei unităţi; multitudine de personaje, fără ca absolut tuturor să li se ceară a gravita neapărat înspre un fapt central; dispariţia vechiului hotar ca de dogmă dintre tragic şi comic; mai multă libertate în limbaj, acesta putând să recurgă şi la îndrăzneli ori truculenţe, dacă astfel poate veni în

sprijinul unor deschideri sau militări. Recunoaştem, în toate acestea accente de germanism, în sensul celor preconizate şi propagate în scrierile lui Klopstock; filtrări din naturismul lui J.-J. Rousseau şi, mai ales, încrucişări de acţiuni tari, răsunătoare, anunţând triumfuri ale modelului shakeapearean. Analiza psihologică – aceea pe care clasicismul ştia s-o comunice prin dialoguri subtile sau prin monoloage revelatorii – este lăsată acum pe un plan secundar, pentru ca în schimb acţiunea, natura, forţa temperamentală şi tumultul vieţii să capete prioritate şi să devină principale surse de frumuseţe poetică. Deci, un adevărat manifest de luptă – cum s-a spus – împotriva „perucilor". De aici, această apropiere, pe care istoria literară şi-a însuşit-o în bună parte: în mişcarea *Sturm und Drang,* peisa *Goetz von Berlichingen* este ceea ce pentru teatrul romantic ce se anunţa la orizont avea să fie *Prefaţa* la *Cromwell,* opera lui Victor Hugo.

Tot din perioada în care Goethe s-a aflat în chip direct sub influenţa mişcării *Sturm und Drang* datează şi *Egmont* (1775, remaniată în 1772 şi 1782).

Acţiunea se petrece în secolul al XVI-lea. Fundalul ei este revolta Flandrei împotriva dominaţiei lui Filip al II-lea, regele Spaniei. Egmont, figura centrală, este un luptător aprig, hotărât, pentru justiţie şi libertate. Socoteşte că va putea să apere şi să salveze drepturile omului oprimat, rămânând totuşi credincios regelui său. Avea să cadă în cursa pe care i-o va întinde ducele de Alba, un diplomat abil, perfid, un executor experimentat al poruncilor primite din partea stăpânului său regal. Sfârşitul este tragic. Însă nici jertfa lui Egmont, şi nici a Clarei, iubita lui, nu vor fi zadarnice. Ideea pentru care au luptat rămâne în picioare. Ea va continua să reprezinte cu putere o aspiraţie umană şi să figureze în puterea reparatoare a progresului. Nimic nu poate fi considerat pierdut, dacă înţelesurile în cauză se pot adresa.

Faptele din cuprinsul acţiunii se petrec pe mai multe planuri: lupte politice şi sociale, iubire, profesiune de credinţă. Latura istorică este larg reprezentată. Personajele – Egmont, Principele de Orania, Ducele de Alba, Clara – sunt înfăţişate, atât prin trăsături de caracter şi acţiuni privind viaţa lor personală, cât şi prin manifestări în care putem găsi reflexe din ideile politice ale vremii, din mişcări care angajau în ele aspiraţii şi forme de luptă ale popoarelor în cauză. Putem admite, însă, că pe Goethe nu reconstituirea istorică este ceea ce l-a interesat în primul rând, alegându-şi acest subiect, ci putinţa de a-şi afirma vederile sale de „Stürmer" şi de iluminist.

Istoriceşte vorbind, personajul Egmont din piesa lui Goethe seamănă doar în parte cu personajul real. Acesta era un om de stat, ajuns în plină maturitate, tatăl al mai multor copii, păstrând de regulă în comportarea lui o notă de pondere, de gravitate, de înţelepciune prudentă. Eroul lui Goethe, dimpotrivă, este un om tânăr, seducător, impulsiv, gata să dea curs unor porniri reieşite din natura lui năvalnică, încrezător în soarta lui, nepăsător în faţa prăpastiei pe care aceste porniri puteau să i-o deschidă în faţă. Nu se sperie de obstacolele ce-i stau în cale. Îşi urmează neabătut calea pe care i-o dictează o voce lăuntrică. Înţelege să-şi trăiască viaţa şi să dea curs acţiunilor sale în libertate, indiferent câte adversităţi s-ar coaliza împotriva lui, trebuind să le înfrunte. Aspiră spre fericirile vieţii. Condamnă – mai bine spus urăşte – tot ce ar vrea să împiedice această nevoie omenească de fericire. Are în el tresăriri de geniu. Se ridică împotriva limitelor impuse de societate. Pe câmpul de luptă, a înfruntat moartea cu bravură. Ca om politic, este împotriva a tot ce poate însemna intrigă, convenţie, protocol, formă de camuflare ori de încercuire a adevăratelor idei şi sentimente. La fel, şi ca îndrăgostit. Egmont înţelege ca mai presus de orice să asculte de impulsurile inimii sale. Clara, femeia pe care o iubeşte, este o fată simplă din popor, în ochii lui Egmont, însă, virtuţile ei ca om lasă în umbră oricâte convenţii de castă, oricâte prejudecăţi, oricâte raţiuni de un fel sau altul.

Istoria literară consideră că în această zugrăvire a personajului există şi multă autobiografie. Faptul, desigur, este plauzibil. Putem recunoaşte un chip al lui Goethe, cel din perioada de la Frankfurt: tânăr, impetuos, proclamând drepturi ale naturii şi ale sentimentului, dispus să nu cedeze în faţa diferitelor argumente ori speculaţii ale înţelepciunii clasice. Dar, odată cu acestea, trebuie să admitem că în această destăinuire biografică există şi tot atâtea trăsături în măsură să exprime *credo*-ul de iluminist al poetului. În această ordine de idei, putem aminti: încrederea poetului în adevărul şi în puterea creatoare a spiritului uman, dreptul individului la insurecţie împotriva forţelor care s-ar înverşuna să-l împiedice în mersul său legitim spre înălţimi şi realizare; spirit de revoltă împotriva voinţei ori pasiunii despotice; datoria de a şti că mersul spre progresul uman nu este un mers uşor, ci un mers, cerând abnegaţie, jertfă, putere de privire în depărtări, peste distanţe în timp şi spaţiu.

Există impresia că *Egmont* este piesa cu cel mai viu şi mai răsunător ecou din tot teatrul goethean. Ne putem explica de ce. În afara mesajului ei ideatic – închizând în el importante cuceriri ale gândirii moderne – piesa abundă în situaţii capabile să pună în mişcare atât sensibilitatea unui public aplecat spre speculaţii ale minţii cât şi pe aceea de factură mai emotivă a publicului de cetate. În speţă: scene populare, imagini de revoluţie, fanfaronade ale aristocraţiei spaniole, spectre ale Inchiziţiei, momente de iubire, desfăşurări romantice, situaţii patetice, destine care îşi urmează cursul, înălţimi ca şi mizerii din marele tablou al aventurii umane.

În cele două piese despre care s-a vorbit mai sus – *Goetz* şi *Egmont* – apartenenţa lui Goethe la spiritul iniţial de mişcarea *Sturm und Drang* este evidentă. Atât sub raport doctrinar cât şi ca militare prin literatură şi teatru. Trebuie să ştim, însă, că această apartenenţă nu se opreşte aici. Ea va continua să subziste de-a lungul întregii cariere dramatice a scriitorului. Bineînţeles, nu păstrându-se în totul forma lor iniţială, ci cu remanieri menite să pună lucrurile în acord cu mişcările din epocă ale spiritualităţii iluministe.

Clavigo (1774) şi *Stella* (1775) au puncte de asemănare cu dramele burgheze ale lui Diderot şi Lessing. Clavigo este pus să aleagă între cariera strălucită pe care societatea pare dispusă să i-o asigure şi renunţare la fata de condiţii sociale şi materiale umile pe care o iubeşte. Se lasă sfătuit în acest sens din urmă de către Carlos, un adevărat geniu rău. Sfârşitul – ca şi în *Werther* – îi va fi tragic. Fernando, personajul din *Stella,* reeditează o situaţie oarecum asemănătoare. Tânărul are sentimentul că individualitatea lui puternică îi dă dreptul să năzuiască departe, fie şi încălcând convenţiile societăţii şi ale vieţii obişnuite. Îşi părăseşte soţia legitimă, pe motiv că lângă aceasta ar avea „plumb în aripi", pentru ca în schimb să-şi ducă viaţa lângă o femeie pe care o crede mai aproape de spiritul şi idealurile sale. Piesa are două finaluri. Primul, cel din 1775, ni-l înfăţişează pe autor într-o postură de revoltat împotriva moralei fariseice, netemându-se deci să propună o soluţie de scandal, aceasta în baza ideii că geniul poate fi scutit de a se supune legii comune. Anume: vor rămâne în fiinţă *şi* soţia, *şi* metresa; prima punându-l în acord formal cu normele societăţii, cealaltă putând să-i apere dreptul său la iubire. Celălalt final, în 1805, avea să ţină seama de protestele pe care prima versiune le stârnise între timp. Fernando şi Stella vor sfârşi, ambii înţelegând că există norme şi instituţii ale societăţii care nu pot fi sfidate.

Ifigenia în Taurida (*Iphigenie auf Taurid,* 1787) ne pune şi ea în prezenţa gândirii lui Goethe cu privire la problema raporturilor dintre individ şi colectivitate. Printr-o simplă minciună, Ifigenia ar fi putut să se salveze şi să se reîntoarcă în Grecia, unde să-şi poată continua misiunea ei sacră de preoteasă a zeiţei Diana. Aceasta, însă, ar fi însemnat să-l mintă pe regele Thaos, care îi fusese binefăcător. Se găseşte, deci, încleştată între două datorii: una de ordin

familial, alta față de rege și față de comunitatea statală care i-au acordat încrederea lor deplină. Înțelesul de aici, sub raport filozofic, seamănă cu cel pe care Goethe l-a inclus și în alte opere ale sale: *Wilhelm Meister, Hermann și Dorothea, Faust.* Individul, desigur, este dator să-și apere și să-și realizeze personalitatea; dar, aceasta, cu condiția de a nu uita că în orice act al său trebuie să existe și *ceva* prin care să se afle în serviciul societății.

O filozofie asemănătoare, însă tratată sub un alt unghi, este reluată și în *Torquato Tasso* (1789). Acțiune redusă; invențiune în oarecare măsură nefirească, personaje construite convențional; abundență de dialoguri dispuse pe simetria temei urmărite. Piesa, totuși, este puternic caracteristică. Reflectă o trăsătură fundamentală în străduința poetului de-a ajunge la o concepție armonică asupra lumii și asupra vieții. Este în cauză conflictul între ceea ce am vrea să gândim ideal și ceea ce ne îngăduie efectiv realitatea; dintre ceea ce ne reclamă ființa proprie și condiția din existență la care trebuie s-o adaptăm; dintre artist și mediul în care acesta este constrâns să-și desfășoare personalitatea. Între Torquato Tasso, fire anxioasă, gata în orice clipă ca prin exaltare să arunce în balanță totul, și Antonio Montecatino, un înțelept de tip sceptic, conștient de implicațiile dure ale realității, Goethe vede cu putință și încearcă o soluție de împăcare, fără ca prin aceasta să oblige poezia la renunțări ori unele compromisuri.

În ce constă înțelesul filozofic și moral din această dramă? Geniul nu scutește pe titularul lui de a se supune legilor comune. Idealul de umanitate trebuie să reunească în el mai multe date. Nu ne pot da măsura lui nici realismul uscat și pragmatic al diplomatului Antonio, și nici un individualism, dezlănțuit ca acela al lui Tasso. Între realitate și idealism există posibilități de comunicare și de simbioză. Atât individul cât și colectivitatea au egală nevoie de amândouă. Individul este dator să nu uite că trăiește între oameni și pentru oameni. Colectivitatea, la rândul ei, trebuie să știe că forța ei stă și pe ceea ce îi poate da fiecare individ în parte. Goethe, în piesa lui, pledează pentru împăcare. Este remarcabilă consolarea lui Tasso: „...Dumnezeu mi-a acordat privilegiul de a-mi cânta suferința...".

Faust, operă majoră a lui Goethe, are formă dramatică. Pe scenă, totuși, cariera ei a rămas ștearsă. Ne putem întreba, chiar, dacă vreodată opera a putut să vadă lumina scenei în integralitatea ei. Poetul nu s-a lăsat surprins de aceasta. Dimpotrivă! E ceea ce a și intenționat; dovadă, printre altele, și faptul că această operă nu poartă o dată anumită, ci constituie mai degrabă un registru deschis, așteptând să se înscrie în el graficul spiritual al unei întregi cariere și al unui întreg destin.

Opera, într-adevăr, reprezintă o elaborare de o viață. A fost concepută de poet încă din perioada primelor lui manifestări. I-a imprimat succesiv transformări și adăugiri, în raport cu procesele de gândire prin care l-au purtat căutările și nevoia lui de cunoaștere. A încheiat-o în ultimele zile de viață, ca într-o adevărată apoteoză spirituală, purtând în aceasta un mesaj de pace și de încredere în puterea salutară a muncii.

Doctor Johannes Faustus este un personaj adânc intrat în legenda germană. Pe un fond de adevăr istoric – există dovezi că în secolul al XV-lea la Knittlingen în ducatul Würtenberg ar fi văzut lumina zilei acest „philosophus philosophorum" – imaginația ca și macerările judecății comune au brodat fapte și înțelesuri de pe toată scara destinației umane, de la ingenuitatea magică ori tumultul teluric până la adorație prin înțelepciune și cunoaștere. Inițial, Faust era privit ca un revoltat; ar fi trebuit, până la urmă, drept pedeapsă pentru orgoliul și rătăcirile lui pe nesfârșite cărări ale viciului și ale erorii, să piară ca un damnat în flăcările justiției eterne. Însă secolul al XVIII-lea, cu viziunea sa iluministă, avea să modifice vechiul înțeles al legendei. Răzvrătirea, acum, e privită ca un semn de curaj spiritual. Faust,

ca atare, va putea să reprezinte căutarea umană, dreptul la aspirație și gândire. În această privință, Lessing, deși într-o încercare nedusă până la capăt, făcuse pași hotărâtori. În ce sens? Îi atribuise lui Faust „setea de cunoaștere", ceea ce odată cu salvarea ca om putea să-i confere și măreție morală. Este linia pe care va stărui și Goethe, într-o ascensiune continuă, așa încât în ultimă instanță să ajungă a da poemului său dramatic, în mod egal, și încununare artistică, și una filozofică.

Faust nu mai este doar un protestatar. Neliniștea de care se arată frământat provine din aspirația lui la cunoaștere și superioritate umană. Conștiința lui este muncită de două direcții antagoniste: una spre eliberare transcendentală, alta spre fericirile existenței terestre. Nici Mefisto nu mai încarnează în totul răul sau negația. Se petrece și în acesta o luptă. Pe de o parte, în măsura, în care s-a prins în revolta lui Satan, a devenit un supus al iadului; pe de altă parte, în mod nemărturisit dar real, ar vrea ca măcar în parte să se desfacă de această servitute. Confruntarea dintre Faust și Mefisto rezumă în ea un întreg tragism al vieții și al cunoașterii. Tot așa cum în *Prolog în cer,* acest dialog dintre Creator și Mefisto, este pusă, cu datele ei de bază, problema binelui, a răului și a libertății. Faust, în dorința lui patetică de a străbate *inaccesibilul,* în continuă așteptare a clipei de plenitudine căreia să-i spună: „Oprește-te, ești atât de frumoasă!", îi va cere demonului să-i înfățișeze, mereu-mereu, noi aspecte și situații ale lumii. Va putea astfel să cunoască mult din binele ca și din răul existenței, bucurii ca și suferințe, revărsări de frenezie ca și închideri dureroase în sine.

Opera a început să fie scrisă încă din anii de tinerețe ai poetului. O primă versiune datează din 1773–75. La insistențele lui Schiller, lucrul a fost reluat în 1797. Prima parte, terminată în 1806, a văzut lumina tiparului în 1808. Faptele, însă, nu se opresc aici. Zece ani mai târziu, Goethe – acum septuagenar – va începe să reflecteze și la o a doua parte. Poetul avea să folosească și mai departe forma dramatică; dar de astă dată nu cu intenții teatrale, ci pentru a dezbate cu mijloace sugestive și transfigurări artistice marile sale teme de gândire, ajunse acum la apogeu. Din clipa aceasta, poetul ne va lua cu el într-o uluitoare călătorie prin spații istorice ca și prin spații de închipuire. Ne aflăm, parcă, într-o uriașă încercare de a surprinde și de a reconstitui umanitatea, de la datele ei originare până la construcțiile sale supreme. În ultimă instanță, Faust și Mefisto, punând umărul la asanarea unui ținut mlăștinos, se vor afla deopotrivă în slujba unei construcții umane, dovedind astfel că munca, aceasta propriu-zis, reprezintă acel tărâm binecuvântat în care contradicțiile existenței pot amuți și destinația umană își poate contempla fericirea adevărată.

Nu știm dacă vreodată, pe vreo scenă de teatru din lume, *Faust* a fost jucat în întregime. Ne putem întreba, nu mai puțin, și dacă se va putea juca vreodată. Opera, totuși, este fundamentală. Găsim în ea gândirea de o viață întreagă a poetului-filozof; o putem socoti, deopotrivă, și ca un testament moral, acela pe care Goethe a înțeles să-l lase lumii.

Iată câteva referiri, în această privință din urmă, în legătură cu partea finală din *Faust.* Se știe că la această parte Goethe a lucrat până aproape în ultimele lui ceasuri de viață. Privită de la distanță, poate da naștere la nedumeriri. Este încărcată, inegală, adeseori de-a dreptul impracticabilă prin complicațiile și escaladările ei baroce. E nevoie, totuși, să trecem dincolo de aceste aparențe! Vom desluși, astfel, o realitate cu nesfârșit mai multe implicații și înțelesuri. În imaginea caleidoscopică despre care am amintit putem descoperi linia unei personalități care s-a căutat și s-a construit neîncetat pe sine. Totul, într-o disciplină severă, cu eforturi lungi și laborioase, expresie a unei voințe aspre și dureroase de cunoaștere.

Seninătatea din anii de bătrânețe ai lui Goethe, atât de diferită în raport cu revoltele și impetuozitățile din tinerețe, nu s-a instituit spontan. Ea reprezintă rezultatul unor lupte

aprige cu ființa sa intimă. Acest *Al doilea Faust* – cum s-a mai spus: operă de sinteză și de testament moralo-intelectual – dă faptului ultima și desigur decisiva lui confirmare.

Putem descoperi, în transparența unora din episoadele întâlnite aici momente ori situații de viață care au lăsat în mentalitatea poetului și gânditorului urme adânci. Sunt de citat, între altele: amintirea serbărilor organizate la curtea din Weimar; călătoria în Italia; întâlnirea cu operele de artă ale Renașterii; revelația că arta deține în ea posibilitatea să purifice și să înnobileze actele egoiste ale banului, ale puterii, ale tiraniei, ale bețiilor de voluptăți ori orgolii; ideea că Natura este marea realitate din care atât poetul cât și omul de știință trebuie să învețe să extragă principiile frumosului, ale binelui, ale adevărului.

Nu mai puțin, în transparența operei, găsim și reflexe din gândirea politică și umanitară a poetului. Denunță rolul nefast pe care goana unor principi după plăcerile facile ale vieții l-a avut și îl poate avea mereu asupra comunităților umane. Sunt îndreptate săgeți satirice împotriva idealismului fichtean. Se desemnează rezerve față de diferitele atitudini ale unui tineret plin de sine, amenințat să se rătăcească sau chiar rătăcindu-se de-a binelea într-o rețea a lui de prezumții ori ostentații. Simțim cum ridică proteste împotriva unor formule grandilocvente, aparent dedicate ideii de independență, dar în fond urmărind interese de un realism brutal ori putând să alunece în capcane răsunătoare a unor utopii. Vede cu putință ca între spiritul clasic și spiritul modern al artei să se așeze punți de legătură, să se producă simbioze. Totul culminează într-o apoteoză a *efortului.* Acesta poate fi superior oricăror alte cuceriri și izbânzi în acțiunea noastră. Practica binelui înseamnă mult; însă năzuința înspre și un *mult mai bine,* unită bineînțeles cu voința de a traduce această năzuință în realitate, înseamnă principala victorie umană, poate fi și unica formă de fericire.

Opera de teatru a lui Goethe este vastă. Nu înseamnă, însă, că ar fi și perfectă. În această privință, istoria literară, ca de altminteri întreaga exegeză goetheană, își are rezervele, obiecțiile și pe alocuri chiar amendările ei. Opera – se afirmă – cuprinde inegalități, situații ambigui, neconsecvente, forme arbitrarii. *Goetz, Clavigo* și *Stella,* într-adevăr, au fost compuse dintr-o singură trăsătură, cu elan, cu impetuozitate, într-o direcție de gândire definită, în orice caz pe cale de a se defini; rămâne de văzut, însă, dacă dețin în ele și un anume grad de macerare, putând să le imprime deplină siguranță și unitate interioară.

În alte piese, dimpotrivă, autorul a pus întârzieri, întreruperi, prelungiri neobișnuit de mari. De exemplu: *Egmont* s-a aflat pe masa de lucru a scriitorului timp de doisprezece ani (1775–1787); *Torquato Tasso,* zece ani (1770–1780); prima parte din *Faust,* treizeci și șase de ani (1770–1806); la a doua parte din *Faust,* Goethe a meditat și a lucrat toată viața. Unele păreri au cuvinte de elogiu: aceste durate – ni se spune – denotă nevoie de adâncire, integrări încete dar cu atât mai durabile, comuniune strânsă cu temele și ideile în cauză. Alte păreri, dimpotrivă, se declară mai dispuse să vadă în aceasta forme de risipire, de treceri inegale de la o preocupare la alta, de lucru pe fragmente, chiar și situații de nesuficient control din partea scriitorului asupra propriilor lui mijloace de creație. Este de discutat – declară mai departe unele opinii din critica amintită câte din piesele de teatru ale lui Goethe includ în ele cu adevărat insigne de opere mari, definitive. Mai ales asupra ultimei părți din *Faust,* gesturile de reticență abundă. Înțelesul lor răsună aproape fără înconjur: cum am putea să acceptăm necritic o piesă cu atâtea elemente și situații eterogene în ea, de natură să ne strivească la fiecare pas cu încărcătura ei savantă și pedantă? Cum am putea să admitem în liniște anumite treceri repezi sau nemotivate de la o situație în joc la alta contrarie, ca – de exemplu – de la agitația din *Goetz* la seninătatea din *Ifigenia* sau de la unele episoade de tendință romantică din prima parte a lui *Faust* la imaginile divagante din „Noaptea

Walpurgiei" în *Al doilea Faust?* Iar pe scena de teatru, știm, de multă vreme doar o parte restrânsă din această operă dramatică a mai putut să găsească audiență în cugetele diferitelor generații de spectatori.

Totuși, pe deasupra acestor situații, opera de teatru purtând pe ea numele lui Goethe este mare. Prin ce? Încercăm, drept încheiere la acest paragraf, să dăm un răspuns.

Mai întâi, trebuie să avem în vedere pledoaria scriitorului pentru ideea de teatru în general. Încă din anii săi de formație, și până la sfârșit în culminația spiritului său creator, în mod neabătut, Goethe a înțeles că atât în viața unei culturi naționale, cât și în propagarea sensului universalist al culturii, rolul teatrului este fundamental. Mai mult decât atâta! A înțeles că numeroase postulări ale gândirii iluministe, fie cele raportându-se la condiția morală și socială a individului, fie cele reprezentând drepturi la progres și autonomie spirituală ale societăților umane, puteau să găsească în teatru corespondențe mai directe, mai sociale și mai edificatoare decât pe alte căi de pătrundere în cugetele și opțiunile vremii.

În opera sa de teatru, așa cum Goethe s-a mărturisit pe sine, tot așa, a comunicat și propuneri de cultură și de morală pe care epoca sa le-a făcut umanității. În felul cum Goethe a cerut individualității umane să se construiască neîncetat pe sine, nu anulându-și propriu-zis spontaneitatea, dar punând-o consecvent sub controlul luminat, metodic și câteodată necruțător al rațiunii; de asemenea, în felul cum s-a străduit să impună ideea că fiecare din noi e dator să vină cu ceva folositor în sprijinul semenilor noștri și al comunității umane în general; atât într-o situație, cât și în cealaltă, Goethe a urmat, s-a încadrat și a îmbogățit tabla de valori și fresca de manifestări a iluminismului european. Sensibilitatea și voința reprezintă forțe care pot lupta împreună pentru adevăr și progres moral. Răul are puteri imense, fățișe și subterane; împotriva tuturor, însă, judecata și voința umană pot găsi resurse prin care să le reziste. Drumul spre înțelepciune este un drum greu, aspru, îndelung, este un drum, care trebuie înfruntat. Nimic, în ordinea umană, fie și un lucru în aparență neînsemnat, nu poate fi cucerit fără eforturi, abnegații, depășiri de sine, aspirații curajoase și necruțătoare spre înălțimi. Diversitatea aparentă a vieții, eventual și incoerența ce s-ar adăposti în această diversitate, într-adevăr, ne pot rătăci și demobiliza judecata. E nevoie, însă, ca din această oscilație de moment să ne redresăm cu o și mai pronunțată hotărâre. Aceasta, nu cu încăpățânare idealistă, ci cu sentimentul puternic al unui adevăr istoric și moral. De ce? Pentru că în dosul diversității din exterior există virtual o unitate profundă și durabilă. Totul este ca în această realitate virtuală să știm cum să pătrundem și să explorăm. Fiecare individ în parte, ca și umanitatea în întregime ei, au în mână o cheie de aur a progresului, a cuceririi, a salvării spirituale: *activitatea,* implicit *munca.* Încrederea în viață și încrederea în umanitate nu sunt domenii ale utopiei; sunt realități în care gândirea și activitatea se pot întâlni, atât ca datorii imperative cât și ca sărbătoriri ale existenței.

6. Schiller și drama libertății morale

Opera de teatru a lui Goethe, atât cea doctrinară cât și cea dramatică propriu-zisă, reprezintă un important capitol de cultură, piatră de temelie în constituirea clasicismului german, nu mai puțin și document peremptoriu privind spiritul de universalitate al culturii europene. Pe scena de teatru, însă, cariera unei întinse părți din această operă a rămas ștearsă. Faptul, așa cum s-a configurat încă de la început, avea să continue și în perioadele ce au urmat. Desigur, marile teatre din lume sunt datoare ca în repertoriile lor clasice să țină

seama de această operă; faptul, însă, poartă mai mult caracter de act comemorativ, datorat unor evenimente jubiliare de cultură, decât caracter de teatralitate vie, în acord activ cu gustul și dispozițiile permanente ale publicului spectator.

Nu același lucru se petrece și cu opera lui Schiller, celălalt ctitor al teatrului clasic german. Cel puțin câteva din piesele acestuia – *Hoții, Intrigă și iubire, Don Carlos, Maria Stuart, Fecioara din Orléans, Wilhelm Tell* – continuă să însemne în repertoriile universale ale teatrelor puncte de prestigiu, țineri permanente în actualitate.

Avem de-a face, nu numai cu două opere distincte, a doi autori diferiți, ci și cu o întreagă epocă de asimilări și sinteze. Schiller, oare, și-ar fi putut găsi calea proprie, așa cum și-a găsit-o, fără întâlnirea cu Goethe și fără conflictualitatea lui creatoare cu spiritul goethean? Reciproca, și ea, poate fi la fel de adevărată. Nu numai în piața teatrului din Weimar, unde cele două statui exprimă spiritualmente o singură entitate, dar și în ecranul general al culturii europene moderne, complementaritatea Goethe–Schiller include în ea înțelesuri cu titlu de ceva constitutiv, fundamental.

Temperamentele diferite ale celor doi scriitori, departe de a-i fi înstrăinat pe unul de celălalt, dimpotrivă, i-a apropiat și le-a insuflat prin trepte de adâncime geniul comunicării. Goethe – privit în imaginea sintetică a personalității sale – reprezintă echilibru, voință, control puternic de sine, capacitate de a situa lucrurile în raporturile lor normale cu lumea ambiantă; Schiller – în schimb – aspiră spre adevărurile vieții cu fervoarea lirică și pasională a sentimentelor sale personale. Goethe – cu formația și adorația lui pentru clasicism – avea să tindă mai cu seamă spre generalul-uman; Schiller, însă, resimte cu nota de patetic ce-i este propric și un sens germanic al existenței. Este o natură aprinsă; gândește și cu inima; scrie sub imboldul credințelor și al imaginației sale; pune totul – concepția sa despre viață, despre societate, despre mersul general al omenirii – sub prisma idealurilor sale; atribuie naturii umane – concretizate în eroii săi – posibilități și porniri de largă generozitate. În ce privește stăpânirea și folosirea mijloacelor de expresie, Schiller poate părea, sau chiar este efectiv, mai puțin artist decât Goethe. Faptul, însă, se compensează prin structura sufletească a scriitorului: o structură de misionar, vibrantă, militând pentru justiție, toleranță, pentru transfigurări ale rațiunii prin puterea și căldura sentimentelor.

Gândirea de dramaturg al lui Schiller s-a desfășurat pe un fond de idei filozofice și estetice, pe care idealismul german îl revendică printre faptele sale ilustrative. Întreaga sa operă dramatică, de altminteri ca și întreaga lui formă de viață, este o pledoarie pentru ideea de libertate. Ideologia iluministă i-a constituit în această privință un mediu fecund, atât pentru forța lui morală ca om de acțiune, cât și pentru *patos*-ul poetic și *patos*-ul social din avântările lui înalte.

O scurtă pătrundere, acum, în sfera ideilor literare și estetice din fondul filozofic amintit. Sunt idei, acestea, care nu plutesc izolat ori întâmplător, ci sunt cuprinse în arhitectura ordonată a unui sistem de gândire. Este de observat, totodată, că această ordonare nu se distanțează abstract, rămânând cu solemnitate mai mult declarație de principii, ci face parte și din substanța creației sale dramatice, se încorporează în ființa intimă a acestei creații.

O puternică înrâurire filozofică, poate chiar principala înrâurire, i-a venit lui Schiller din partea scrierilor lui Kant. Mai cu seamă, a împrumutat din aceste scrieri ideea unei duble valențe a ființei umane: sensibilă și liberă; sau: naturală și morală. Funcțiunea artistului – afirmă Schiller – este să medieze între om și natură. Raporturile dintre intelect și simțuri nu se instituie de la sine. E necesar ca datele putând să ducă la aceste raporturi să fie descoperite și solicitate în consecință. Simțurile ne pun, atât dintr-o dată cât și treptat, în prezența unei

multitudini de elemente şi de impresii. E nevoie ca acestea să fie asimilate selectiv. La fel, şi cu privire la legea morală. Aceasta, şi ea, nu poate fi vizibilă dintr-o dată. E necesar ca drumul înspre ea să ne fie arătat; îndemnurile venite din interior trebuie să se conjuge cu altele inspirate din afară. Arta poate ajuta la înfăptuirea, limpezirea şi instalarea acestor condiţii. În ambianţa şi sub acţiunea ei, devine posibil ca raporturile dintre om şi natură, ca şi cele dintre simţuri şi inteligenţă, să găsească punţi de împăcare şi unificare.

În domeniul poeziei, Schiller distinge două mari sectoare: *poezia naivă* şi *poezia sentimentală*. Scrierea respectivă, *Despre poezia naivă şi sentimentală (Über naive und sentimentalische Dichtung,* 1795–96) este socotită drept principala sa lucrare de critică şi teorie literară. Poezia *naivă* este considerată ca răsărind din contactul direct, nemijlocit, cu realitatea înconjurătoare; imită natura; are în ea ceva din plasticitatea materiei din care s-a inspirat; este impersonală. Ne poartă cu mintea, mai ales, în antichitate; poemele homerice sunt şi rămân marele ei model. Cealaltă poezie, *sentimentală,* are un caracter complex. Factorul personal, aici, este mai viu, mai elocvent; poate interveni cu elemente active de pe o imensă scară de nuanţe şi modalităţi. Reflectă gânduri şi atitudini ale poetului ca individ în confruntările acestuia cu viaţa, cu distanţa pe care acesta – poetul – o poate resimţi între realitate şi ideal. Poezia în cauză are libertatea de a fi satirică, idilică, elegiacă, explozivă ori dimpotrivă contemplativă, după starea de spirit şi după demersul gândit şi iniţiat de autorul ei. Este, prin toate aceste trăsături şi implicaţii, poezia epocii moderne şi a omului modern.

Spre care din aceste două categorii de poezie s-ar putea spunea că Schiller înclină mai mult? Rămâne de văzut dacă neapărat această întrebare comportă un răspuns ferm, imediat. Mai important, decât un asemenea răspuns, este să pătrundem şi eventual să stăruim în *halo*-ul de comentarii şi interpretări pe care le poate stimula.

Schiller are sentimentul că poezia antichităţii deţine în ea culmi de umanitate. Admiraţia lui pentru elenism are tangenţe cu aceea practicată în epocă de Goethe, Humboldt, Hölderlin ş.a. Se întreabă, chiar, dacă idealul de umanitate din poezia greacă va mai putea să fie atins vreodată de mintea sensibilă şi gânditoare. Întoarcerea la „naiv" ar fi oarecum un nonsens. Textual: „...poeţii de tip naiv nu-şi mai pot avea loc într-o epocă artificială ca aceasta a noastră...". Ne dăm seama la ce fel de epocă se referă poetul: o epocă, anume, încărcată de situaţii conflictuale, cu forme de viaţă specializate, cu mulţimi întregi de convenţii ale civilizaţiei, cu confruntări în curs şi atâtea altele virtuale între artist şi societate. Poezia *naivă* îi pare un lucru încheiat, încadrat între limite istorice şi morale, reflectând o lume pe care efectiv a avut-o în faţă, cu chipul ei finit şi intrat ca atare în posteritate.

Nu mai puţin, Schiller recunoaşte că poezia *sentimentală* stă pe justificaţii adânci şi necesare. O reclamă viaţa modernă, cu conflictele şi opţiunile ei inerente, cu mulţimea şi varietatea reflecţiilor la care această încărcătură poate şi trebuie să dea naştere. Este în măsură să ne comunice un sentiment al întinderii infinite. Acoperă un domeniu sufletesc în care aspiraţia poate înflori şi se poate simţi la largul ei; un domeniu – totodată în care devine cu putinţă să se lucreze pentru cultura morală a lumii pe date şi realităţi din cuprinsul umanităţii moderne. Aceasta, însă, nu înseamnă o amendare a întoarcerii la natură. Oricând, o asemenea întoarcere îşi poate avea un rost al ei, legitim, în ansamblul preocupărilor umane. Avem datoria, însă, de a imprima acestei întoarceri semnificaţii şi destinaţii înalte. Cu alte cuvinte: ea trebuie să fie, nu opera unei întâmplări sau alta, ci produsul unei acţiuni conştiente, voluntare. O acţiune – ni se precizează – capabilă să reunească în rezultatele ei atât date ale necesităţii cât şi ale libertăţii; atât cuceriri ale culturii clasice cât şi ale culturii moderne; atât fapte interesând spiritualităţi naţionale cât şi fapte din sfera universalităţii.

Schiller se înclină cu respect în faţa ambelor categorii de poezie. Ce întrevede, mai bine zis ce ar dori în ultimă instanţă, ar fi ca între aceste două categorii să se petreacă o sudură, aşa încât înţelesul final să poată însemna o sinteză de clasic şi modern, de natură şi artă, de sensibilitate şi interes raţional.

Principala atenţie a lui Schiller[1], ca teoretician al genurilor, gravitează înspre tragedie. Nu am putea spune că în scrierile sale estetice Schiller a păstrat cu strictă consecvenţă aceleaşi puncte de vedere. Multă vreme – de exemplu – stăruind oarecum pe linia definiţiei date de Aristotel, era dispus să considere tragedia drept o expresie apologetică a unei ordini universale, eroului tragic revenindu-i datoria să înţeleagă şi să accepte această ordine ca atare. Ulterior, Schiller avea să încline spre o concepţie sensibil diferită. Tragedia – ni se spune acum – trebuie să ni-l înfăţişeze pe om ca fiind titularul patetic al liberului său arbitru: în confruntare deci cu lumea, cu atâtea lucruri de neînţeles din univers, în confruntare nu mai puţin şi cu el însuşi. Nu înseamnă, însă, că asemenea modificări ar fi produs răsturnări ori modificări fundamentale în sistemul de gândire al scriitorului.

Să încercăm, prin câteva priviri rezumative, să pătrundem în cetatea acestor înţelesuri!

Emoţia tragică nu se poate produce oricum şi oricând. Există o seamă de condiţii, de care nu se poate dispensa, care îi stau la bază. Obiectul în măsură să trezească în noi sentimentul de compasiune trebuie să provină dintr-o acţiune morală, în domeniul libertăţii noastre de voinţă. E vorba, nu de o suferinţă oarecare, ci de una cu trepte interioare, cu adâncimi, cu putere răscolitoare; deci, nu un simplu eveniment trecător este ceea ce ar putea s-o pună în mişcare, ci o succesiunea gravă şi înlănţuită de evenimente. Nu ar fi de ajuns să ni se descrie fapte pentru ca sensibilitatea tragică să fie acţionată; este nevoie ca aceste fapte să se petreacă şi sub ochii noştri, să fie cuprinse într-o desfăşurare vie şi sesizantă. Evenimentele în cauză trebuiesc propuse, nu numai imaginaţiei, ci şi simţurilor noastre. Epopeea, romanul şi în genere orice specie narativă sunt libere să împingă acţiunea cât de departe cu putinţă; tragedia, însă, este ţinută să asigure legături imediate între personaje şi spectatori, creând astfel acel mediu de afecţiune, simpatie şi trăire directă, fără de care ar fi greu ca starea emotivă de compasiune să ia naştere şi să funcţioneze cu adevărat. Forma dramatică – în tragedie, mai ales – reclamă ca din trecut să se facă un timp prezent.

Tot atâta cât şi personajele, în orice caz în rând cu acestea, trebuie să conteze şi evenimentele. Ne interesează, bineînţeles, sentimentelor eroilor tragici; nu mai puţin, însă, e necesar să apară în lumină şi evenimentele în cadrul cărora s-au produs. Şi aici, încă o precizare, asupra căreia Schiller insistă cu pătrundere şi hotărâre. E vorba, anume, nu de evenimente simple, izolate, indiferent cât de puternic ar putea să fie ecoul lor sentimental, ci

1 Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759–1805) a făcut studii de medicină şi un timp a servit în cadrele chirurgiei militare. Reprezentarea piesei *Hoţii* (1781) l-a făcut dintr-o-dată celebru, dar i-a adus şi persecuţii din partea unei lumi filistine, sub acuzarea că scrierile de acest fel ar putea să tulbure ordinea socială. Din această clipă, se poate spune că partea cea mai intensă a vieţii şi a creaţiei sale a fost dedicată teatrului.

În 1783, îl găsim în postul de dramaturg la „Hoftheater" din Mannheim. În 1794, îl va cunoaşte pe Goethe. Această prietenie, începută printr-un schimb de scrisori, într-un fel şi printr-o aparentă ostilitate sau nepotrivire de caractere, avea să intre în posteritate cu simbol de legendă.

Ideile lui Schiller privind teoria şi estetica tragediei sunt consemnate în mai multe articole-studii, elaborate la intervale diferite: *Despre actualul teatru german (Über das gegenwärtige deutsche Theater,* 1782); *Scena de teatru privită ca şcoală morală (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachten,* 1784); *Despre cauza plăcerii pe care ne-o procură obiectele tragice (Über des Grund des Vergrügens an tragischen Gegenstände,* 1792); *Despre arta tragică (Über tragische Kunst,* 1792); *Despre patetic (Über das Pathetische,* 1793); *Despre sublim (Über das Erhabene,* 1801); *Prefaţa* („Despre folosirea corului în tragedie") la *Mireasa din Messina* (1803).

de evenimente înlănțuite într-o *acțiune* complexă, cu fapte ce se întrepătrund, cu succesiuni ca de la cauză la efect, cu situații putând să pară ca privindu-ne și pe noi întocmai ca pe eroii de pe scenă. Tragedia ar rămâne mai mult o declarație rece, abstractă, dacă – de exemplu – nu am putea să urmărim pas cu pas cum crește nevoia de cunoaștere a lui Oedip ori gelozia lui Othello. Înlănțuirea amintită este exigentă. Faptele în cauză trebuiesc selectate cu grijă și discernământ, în așa fel încât să nu se adrese unui singur resort sufletesc, ci cât mai multor facultăți ale spiritului nostru cunoscător și sensibil. Și, în ultimă instanță, în așa fel, încât aceste fapte să pună în evidență victoria unui sens moral.

Tragedia – precizează Schiller – este și trebuie să fie *imitație poetică* – „imitație" în sens de *mimesis* aristotelic – a unei acțiuni demne de compasiune. Aceasta înseamnă altceva, cu totul altceva, decât *imitație istorică*. Tragedia nu-și propune să reprezinte, să reediteze, să povestească, să ne învețe *ceva* despre un fapt sau mai multe fapte întâmplate în trecut. Aceasta ar obliga-o să respecte o strictețe erudită ca aceea a istoricului de specialitate. Or, prin excelență, scopul tragediei este unul *poetic*. Mai important decât să ne *învețe* ceva, este ca acțiunea tragică să ne *emoționeze,* punându-ne sufletește într-o stare de tensiune intimă și de vrajă. Din capul locului, deci, „imitația" tragică este în drepturile ei să-și acorde unele libertăți. Bineînțeles, aceste libertăți nu pot fi anarhice. Condiția unei veridicități, oricum, este și trebuie să rămână în picioare. E nevoie, de aceea, să se țină seama de legi și adevăruri ale faptelor ca atare. Să nu mergem până acolo până la a proclama că între *adevărul istoric* și *adevărul poetic* s-ar așeza o prăpastie! Trebuie să admitem, însă, că ar fi nedrept să aducem pe poetul tragic în fața unui tribunal al istoriei. Am uita, astfel, că rostul lui esențial nu este să ne *instruiască* propriu-zis, cu exactitatea de rigoare, ci să creeze stări de suflet, tensiune morală, înțelegere pentru drama umană, cu cortegiile ei de încercări, suferințe și lupte.

Așa cum nu orice eveniment poate fi indicat să intre în înlănțuirea unei acțiuni tragice, tot așa, nici orice personaj omenesc nu poate fi personaj de tragedie. Se impune, în alegerea acestuia, ca ființa lui morală și sensibilă să fie aptă de a primi și de a trăi o suferință. E nevoie să-l simțim, sufletește, aproape de noi. Altminteri, mila sau compasiunea noastră – acest resort fundamental al acțiunii și comunicării tragice – nu s-ar putea produce. Ne dăm seama, în consecință, că numeroase făpturi cu chip omenesc – demoni, indiferenți, amorali, indivizi lipsiți de forță interioară ș.a. – sunt improprii tragediei. Eroul tragic, neapărat, trebuie să fie *om.* Om, în toată puterea cuvântului, capabil să înfrunte o durere, s-o accepte, dar nu într-un chip care să denote renunțare ori supunere fatalistă, ci într-unul în care conștiința lui activă să rămână prezentă și stăpână pe sine.

Schiller se ridică împotriva acelor esteticieni care socotesc că plăcerea ar fi un element de natură să micșoreze frumusețea și înălțimea artei. Dimpotrivă! El consideră arta drept un mijloc în stare să propage bucurie și să facă oameni fericiți. Sub acest raport, scopul artei poate avea asemănări cu scopul naturii. Să nu confundăm, însă, plăcerea superioară pe care o poate procura arta cu „tristul merit de-a amuza"! De asemenea, nici să nu proclamăm această superioritate cu ostentație și orgoliu răsunător! E nevoie, pentru a găsi nota justă a lucrurilor, să ne bizuim pe o concepție estetică și filozofică a plăcerii. E vorba, în aceasta, de o plăcere în măsură a pune în mișcare toate sau în orice caz cât mai multe facultăți morale ale omului.

Plăcerea morală nu decurge de la sine; oricând, ea trebuie să rezulte dintr-o luptă, să fie expresia unei cuceriri, să fie însoțită de suferință și dureri. Tragedia, sub acest raport, reprezintă o eminență. Este genul de poezie cel mai autorizat să exprime durerea și prin aceasta să dea plăcerii noastre morale conținut, omenesc și gravitate. Domeniul ei poate adăposti acele mari și tulburătoare situații umane în care considerentul moral, adică satisfacția

intimă de a urma sensul unei valori morale, poate prevala asupra unui argument fizic, oricare ar fi acesta. Există o lume a libertății morale în care se pot produce armonii unice, satisfacția de a simți aceste armonii poate rămâne deasupra oricâtor coalizări de contrarii sau de sentimente neplăcute putând să ne vină din diferite direcții ale vieții.

Putem vorbi, în cazul tragediei, despre posibilitatea unui model ideal al genului? O tragedie ar putea să fie perfectă – ni se precizează – dacă între forma și scopul ei, adică între redarea unei acțiuni capabile să emoționeze și trezirea de sentimente puternice în cugetele spectatorilor, există unitate și corespondență. Și, mai ales, dacă această trezire de sentimente puternice va proveni, nu atât din natura temei ori a subiectului ales, cât din felul cum poetul știe să mânuiască forma tragică, descoperind și valorificând din aceasta principalele ei virtuți.

Este de discutat dacă Schiller, în opera sa dramatică, a urmat în totul, consecvent, teoriile sale estetice în general și cele asupra tragicului în special. Propriu-zis, câtă îndreptățire am avea să-i cerem o asemenea consecvență? Lumea germană se afla atunci într-o perioadă de efervescență, cu vaste încrucișări de teze și postulări contrarii, de la unele conservatoare până la altele de tip aproape revoluționar, de la ancorări în situații politice și sociale imediate până la speculații de ordin metafizic. Or, în asemenea situații, e puțin probabil ca o doctrină înnoitoare să-și găsească dintr-o dată posibilități de aplicare exactă și integrală. Totodată, să nu pierdem din vedere și o seamă de trăsături caracteristice privind de aproape structura psihologică a scriitorului. Schiller era sufletește un frământat; presimțea, desigur, că nu va trăi mult; simțea nevoia să îmbrățișeze spații absolute; idealismul său funciar, hrănit cu tot atâtea date istorice ca și filozofice, făcea din el și un neliniștit romantic, nu numai un înțelept clasic. În linii generale, însă, latura lui de poet-dramaturg cu cea de filozof-moralist s-au aflat de regulă într-o vie, caldă și pasionantă consonanță. Nevoia de transcendent nu l-a îndepărtat, totuși, de tumultul și patetismul realității. În felul cum a înțeles sentimentul datoriei găsim, odată cu ecouri descinzând din imperativul categoric kantian, și transpuneri ale faptului pe date și situații istorice. Toată creația lui dramatică este străbătută de un cult suveran al libertății. Umanitarismul iluminist ni se înfățișează aici ca o forță directoare. În lumina lui, diferitele oscilații din sistemul de gândire al scriitorului devin palide și neînsemnate.

Hoții (*Die Räuber,* 1781) este operă de tinerețe. Acțiunea și caracterele puse în mișcare au în ele trăsături neverosimile. Conflictul este înfățișat prin situații extreme, într-un fel stridente. Limbajul întrebuințat alunecă uneori în exaltare ori patetism exagerat. Semnificațiile piesei, însă, sunt remarcabile. Găsim în ea, în germene, viitoarea personalitate a scriitorului. Iar succesul de care s-a bucurat, nu numai la prima reprezentare de la Mannheim, ci și multă vreme după aceea, atât în lumea germană cât și într-o întreagă sferă europeană, denotă în ce chip și în ce măsură înțelesurile acestei opere veneau să se încadreze în climatul de lupte și aspirații ale epocii.

Frații Franz și Karl Moor – eroii dramei – sunt două firi deosebite. Primul întrupează intriga și perfidia. În imposibilitate sufletească de a-i ierta celuilalt superioritatea sa morală și spirituală, obține dezmoștenirea și alungarea acestuia din casa părintească. Actul este revoltător. Karl, înțelegând să se răzbune, devine prin virtute conducător de briganzi. Își va crea în pădure o existență liberă, desfăcută de convenții și prejudecăți. Este în măsură, acum, să intervină în ajutorul și apărarea semenilor săi, oprimați și nedreptățiți. *Legea?* De atâtea ori, aceasta nu este făcută pentru oameni, ci pentru a acoperi injustiții și imposturi. *Libertatea?* – iată, într-adevăr, ce poate fi realmente o sursă de îndreptățiri și acțiuni salutare! Răul, însă, are înrădăcinări puternice; nu mai puțin, mijloacele lui de a se impune nu se dau în lături de la nimic. La fiecare pas, aproape, omul este pus să aleagă între virtute și viciu.

Karl va resimţi puternic şi dureros aceste lucruri. A vrut să schimbe lumea; se întreabă, însă, dacă în loc de libertate şi dreptate, nu a procedat în această năzuinţă a sa tot prin crime şi nedreptăţi. Înţelege, ca atare, să se pedepsească; într-o lume pe care a vrut s-o salveze, n-a izbutit altceva decât să întreţină şi să propage mai departe răzbunare şi crimă. Ce poate însemna jertfa de sine pe care şi-o va impune? Fizic, o renunţare, o înfrângere; moralmente, însă, o continuare a luptei pentru victoria legii spirituale.

Piesa conţine ecouri din Shakespeare, Rousseau, Goethe, din ideologia la ordinea zilei a „stürmerilor", pe alocuri într-un amestec confuz, cu asimilări de suprafaţă. Ne putem întreba, astfel, dacă eroii sunt personaje efective, angajate ca atare într-o acţiune epică, ori mai mult idei şi simboluri dintr-o lume de valori şi judecăţi a poetului. Recunoaştem totuşi un spirit de revoltă, împotriva despotismului politic ca şi a celui moral, justificând ceea ce poetul a vrut să sugereze prin *motto*-ul „In tirannos („Împotriva tiranilor") din fruntea celei de-a doua ediţii a operei.

În piesele ce vor urma, Schiller, cu experienţa dobândită în primele lui încercări, conştient că excesul de evenimente şi de pledoarie poate dăuna economiei dramatice propriu-zise, va căuta să dea lirismului său o pondere mai exigentă şi mai adecvată.

Conjuraţia lui Fiesco (Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, 1782), „dramă republicană", reflectă încă stângăcii şi lipsă de maturitate dramatică. Acţiunea se petrece în Italia; situaţia conflictuală, însă, reflectă evenimente şi atmosferă din lumea germană. Fiesco, om de acţiune, revoluţionar republican, izbuteşte să răstoarne regimul tiranic al casei Doria. Însă, stăpânit de orgoliul puterii, tentat astfel s-o folosească în sensul şi în interesul propriu, va sfârşi prin a o pierde. Piesa a fost primită cu răceală, ceea ce i-a prilejuit autorului gânduri de amărăciune. Într-un loc, Schiller avea să exclame: „...pentru aceşti locuitori din Mannheim, cuvântul *libertate* este un cuvânt gol de înţeles"...

Cu *Intrigă şi iubire* (*Kabale und Liebe,* 1783), despre care se afirmă că ar fi o desăvârşită ilustrare a dramei burgheze, se încheie perioada de tinereţe a scriitorului. Prejudecăţi aristocratice se aşază cu neînţelegere, nu mai puţin şi cu mârşăvie, de-a curmezişul iubirii frumoase dintre Luisa Miller, fiica unui instrumentist din orchestra municipală, şi Ferdinand von Walter, fiul unui demnitar atotputernic. Avem sub ochi contrastul dintre două lumi: o aristocraţie servilă şi coruptă, înverşunându-se să-şi păstreze psihologia ei de castă, şi o burghezie cu situaţie socială inferioară, dar moralmente pătrunsă de ideea că reprezenta o tradiţie şi un patrimoniu de virtuţi demne de respectul general. Cei doi îndrăgostiţi sunt împinşi spre moarte. S-ar părea, deci, că forţele răului, având de partea lor convenţii sociale, raţiuni politice sau diferite deprinderi devenite cu timpul forme de inerţie sufletească, sunt mai puternice. În realitate, însă, ni se dă a înţelege că există puteri morale în stare să le reziste. Preţul de jertfă plătit de victime nu va rămâne fără folos. Răsună ca rechizitoriu şi avertisment. Întreaga piesă conţine în ea un prelung şi puternic protest împotriva lipsei de libertate. E posibil ca în climatul sufletesc al piesei să se fi strecurat şi unele ecouri din viaţa personală a poetului, ceea ce predomină, însă, sunt imagini şi înţelesuri din problematica epocii. Ne întâmpină, parcă, o idee pe care scrierile lui J.-J. Rousseau o popularizau larg în epocă; distanţele sociale nu pot să treacă înaintea drepturilor imprescriptibile ale omului şi ale naturii umane.

Don Carlos (1787), deşi scrisă tot în anii de tinereţe, deşi inegală şi cu defecte evidente atât de concepţie cât şi de construcţie dramatică, este totuşi opera schilleriană care a dat naştere la cele mai multe, mai diferite şi mai pasionante comentarii. Astăzi, exegeza modernă tot asupra acestei opere înţelege să se aplece mai mult, atunci când se află în dezbatere fondul de idei politice şi semnificaţia iluministă a dramaturgiei schilleriene.

Inițial, scriitorul intenționa să zugrăvească tot un proces de familie, asemănător până la un punct cu cel din *Intrigă și iubire,* dar de astă dată transpus într-un cadru mai larg, la curtea lui Filip al II-lea, regele Spaniei. Ulterior, prin prelungită meditare asupra temei propuse, poetul avea să ajungă la nevoia de a-i da semnificații de mai mult orizont, istoric ca și filozofic. Unele din acestea urmau să privească un capitol propriu-zis de istorie, cu puternică rezonanță în viața politică a continentului nostru; altele aveau să redea o profesiune de credință a poetului însuși, accentul ei doctrinar ca și caracterul ei militant căzând de regulă pe ideea de libertate.

Se întâlnesc în *Don Carlos,* împrumutându-și reciproc substanțe, trei mari sentimente: iubirea, prietenia, nevoia de libertate. Don Carlos, tradus în fața unui tribunal al Inchiziției, pe motiv că luând apărarea poporului oprimat din Flandra ar fi trădat interesele bisericii, ale coroanei și ale statului spaniol, este salvat, cu prețul jertfei sale personale, de către marchizul de Posa, prietenul și sfătuitorul său.

În realitate, – marchizul de Posa – este personajul central al operei. Ni se prezintă drept o conștiință trează; crede cu putere în viziunea sa umanitară și într-o filozofie a toleranței; crede că puterea regală nu poate încălca drepturile naturale ale popoarelor; are convingerea că societatea poate evolua înspre un destin de fericire; se simte de pe acum un semen al cetățeanului pe care ni-l rezervă viitorul. Admite – dacă realitățile o cer – ca individul să se sacrifice pentru o cauză generală a umanității. S-ar spune că ilustrează și aplică principii de gândire politică de felul celor tratate în scrierile lui Montesquieu și Rousseau. Pe un fond istoric avem de-a face cu o declarație de idei. Omenirea – ni se dă a înțelege – trebuie să aleagă: între despotism și legalitate, între servitute și libertate.

În prima sa etapă de creație, ca dramaturg, Schiller fusese de acord cu doctrina lui Lessing: să se imprime teatrului cât mai multă realitate, în care scop să se caute surse de inspirație în câmpul faptelor contemporane. Pe măsură ce intra în faza sa de plenitudine a puterii sale de creație, paralel și cu adâncirea sa în studii de istorie universală și în considerații filozofice, Schiller înțelegea să-și lărgească sfera de preocupări. Vedea necesar, anume, ca teatrul să fie reînălțat pe coturnii lui clasici. Demnitatea pe care teatrul a putut s-o capete prin Sofocle, Shakespeare, Racine și alții trebuie să fie păstrată și mai departe. Nu ar fi de ajuns ca realitatea să fie văzută numai ca realitate. E necesar ca ea să fie și transfigurată. Teatrului tragic, cu deosebire, îi revine o asemenea misiune. E dator, în consecință, să găsească punți de legătură între viața unei comunități anumite și universalitatea umană ca atare; să dea lucrurilor gravitate filozofică; să facă din scenă o tribună pentru înțelesuri superioare din dezbaterea unei epoci sau alta.

Iată, în acest sens, din propriile cuvinte ale poetului, rostite în 1798, ca prolog, cu prilejul redeschiderii teatrului din Weimar:

„...Noua eră care se deschide azi pentru arta Thaliei, pe această scenă, îl obligă pe poet să părăsească potecile bătute, așa încât, smulgându-se din centrul strâmt al vieții burgheze, să ne poarte înspre un teatru mai înalt, demn de această epocă sublimă în care se înscriu străduințele și speranțele noastre. Un mare subiect este în stare să răscolească în adâncimile umanității; omul crește și el, când scopul lui se înalță...".

Trilogia *Wallenstein* (1798–99) se înscrie în raza acestor idei și preocupări. Acțiunea are ca fundal Războiul de Treizeci de Ani (1618–1649). Este o dramă istorică, scrisă într-un interval relativ scurt, însă la capătul unei meditări prelungi. Ideea de a scrie o asemenea operă e mai veche; stăruia în mintea lui Schiller din perioada când acesta, ca profesor de istorie universală la Universitatea din Jena, cunoștea fenomenul cu exegeză de specialist.

Felul cum în prima parte ne este înfățișată o frescă a vieții de tabără militară poate fi asemănat, ca autenticitate și ca putere de reconstituire, cu acela folosit de Shakespeare în episoade similare din dramele sale istorice.

Figura lui Wallenstein impresionează și impune. Este condotier de geniu; îl vedem stăpân absolut al armatei, respectat de mercenarii aflați sub comanda sa; curajul lui este hotărât și temerar; provinciile își dau seama că nu i s-ar putea împotrivi; este orgolios la culme; se încrede cu vanitate într-o stea a lui, statornică și suverană; a urcat una după alta mai multe trepte ale măririi, creându-și astfel sentimentul că aceasta va fi soarta lui de totdeauna. Ar fi putut să fie mare, folosind în aceasta, deopotrivă, virtuțile ca și defectele sale. Dar, i-a lipsit *ceva:* în ordine practică, o anume măsură; în ordine sufletească, o undă mai trainică de umanitate. Aceeași ambiție care l-a purtat spre glorie, avea să-l prăbușească și în neant. Personajului nu i se poate tăgădui caracterul eroic. A pus în joc și ultimul strop de energie de care mai putea să dispună. Aceasta nu a împiedicat, însă, ca sfârșitul să se petreacă într-un climat sufletesc de amărăciune și izolare.

Schiller recunoaște – tot în prologul amintit – că a modificat oarecum adevărul istoric al faptelor. Imaginea reală a personajului – ni se spune – nu este atât de certă pe cât ne este înfățișată în operă. Arta, însă, poate face în așa fel încât trăsăturile umane ale personajului să capete relief și astfel să se apropie mai mult de inimile spectatorilor. Pentru că – precizează poetul – limitând și înlănțuind lucrurile, arta poate să aducă oricâte extreme în raza de posibilități ale naturii. Remarca apare și în alte împrejurări. „Libertatea invenției poetice" este pentru Schiller un concept fundamental. Nu respinge detaliul istoric; refuză, însă, să-i acorde însemnătate absolută. Ceea ce trebuie să capete prioritate în viziunea și concepția artistului este trăsătura umană. Socotea necesar ca tragedia să exprime demnitate și măreție. Sub acest raport, *Poetica* lui Aristotel continua să-i constituie o carte de căpătâi. Ideea dramatică are destinație etică; trebuie să exprime și să apere cauze capabile să trezească în conștiința umană ecouri puternice, edificatoare.

Este limpede că Schiller a ținut mult la această operă. Ne-o declară și el însuși, într-o scrisoare din 1799 către Goethe: „...Dacă vei socoti că este cu adevărat o tragedie, că exprimă principalele cerințe ale simțirii umane, că răspunde la întrebările de seamă ale minții și ale cunoașterii, vă înfățișează destine, că unitatea sentimentului major este asigurată, atunci, voi fi mulțumit...". Adevărul este că această trilogie ne dă putința – mai bine zis ne dă încă o putință – de a străbate în concepția despre tragic a scriitorului. Există în lume și o „ordine imorală", putând să ne pândească la fiecare pas cu primejdii și injustiții nenumărate. Ne putem oare, salva? Da! însă într-un singur fel: nu ignorând această „ordine", ci cunoscând-o și înfruntând-o. Este un aspect, acesta, în care gândirea lui Schiller ține de fapte din afară, dar nu mai puțin stă și în puteri izvorând din conștiința individuală.

Maria Stuart (1800) condensează în ea situații istorice de răsunet universal. Impresia finală, însă, lasă ca marile ei accente să cadă asupra unui destin individual. Simțim și aici influența lui Shakespeare; dar nu singură, ci în coroborare cu una purtând pecetea lui Euripide și a lui Racine.

Asistăm la un zguduitor episod istoric de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Prin cele două regine – Maria Stuart a Scoției, Elisabeta a Angliei – se înfruntă două caractere feminine, două rivalități pentru putere, două voințe. E nevoie, totuși, să privim și dincolo de ceea ce ne înfățișează această luptă personală. Vom simți, deopotrivă, zguduirea, nu numai politică, ci și cea spiritual-morală, produsă de Reformă în continentul nostru; acțiunea purtată de burghezia națională pentru smulgerea Angliei de sub puterea Romei; unificarea

teritoriului național în regatul britanic; conflictul de adâncime putând să ia naștere între rațiunea de stat și criteriile sensibilității umane; drama umană și drama politică a puterii; ș.a. Știm că în *Don Carlos* și *Wallenstein* poetul protestate împotriva Inchiziției și a Contra-Reformei. Atitudinea transpare și aici. Simpatia pe care poetul o proiectează asupra Mariei Stuart are în vedere, nu fervoarea catolică a eroinei, ci zbuciumul sufletesc al unei făpturi umanizate prin suferință.

În *Fecioara din Orléans* (*Die Jungfrau von Orléans,* 1801), adevărul istoric apare modificat într-un chip de care critica s-a arătat, nu arareori, nemulțumită și chiar necruțătoare. Ioana d'Arc, trecând peste „misiunea divină" cu care fusese învestită, se îndrăgostește de comandantul englez Lionel, pe care în luptă îl învinsese. Ce anume l-a determinat pe Schiller să pună în cauză un episod asupra căruia nu există nici o indicație istorică de veridicitate? Asupra faptului se poate comenta mult, ceea ce de altminteri s-a și petrecut. Ar fi o eroare să-i atribuim lui Schiller gândul de a diminua cumva legenda și vocația patriotică a eroinei. Ce putem presupune, mai degrabă, este un amestec nu îndeajuns de limpede, într-un fel chiar prolix, între ideea filozofică de „cădere" și posibilitatea de regenerare morală prin suferință și sacrificiu. Oarecum, pe alte planuri, cu alte intensități psihologice, dar cu semnificații etice asemănătoare, Schiller reeditează situații ca acelea pe care ne-a făcut să le resimțim în destinul lui Karl Moor din *Hoții* sau al marchizului de Posa din *Don Carlos.* Pe rugul de la Rouen, Ioana d'Arc nu se disculpă; lasă ca asupra ei să planeze acuzația de vrăjitorie; e posibil – sugerează Schiller – ca în sinea ei să simtă că divinitatea și-a luat de pe ea mâna protectoare. Moralmente, însă, este victorioasă. Legea datoriei este împlinită. Eroarea – dacă poate fi numită așa – și-a răscumpărat-o. Își încheie viața, dedicând-o patriei sale și misiunii pe care i-a rezervat-o soarta.

Wilhelm Tell (1804), despre care se afirmă frecvent că ar fi drama de cea mai întinsă popularitate a lui Schiller, este totodată și cântecul de lebădă al carierei lui de dramaturg. Tema i-a fost sugerată de Goethe. Are în centrul ei o legendă celebră, consemnată în cronicile elvețiene din secolul al XVI-lea și intrată puternic în tradiția poporului privind lupta acestuia pentru independență și unitate națională.

Cunoaștem subiectul legendei. Țăranul Wilhelm Tell nu a respectat un consemn: să salute pălăria ducală, arborată în vârful unei prăjine, în piața publică din Altdorf. Era o măsură prin care guvernatorul Gessler, reprezentantul tiranic al stăpânirii austriece, înțelegea să umilească și să țină sub ascultare populația băștinașă din ținut. Drept pedeapsă, Tell este pus să săgeteze un măr așezat pe creștetul lui Walter, fiul său. Bun trăgător, Tell nu greșește ținta. Îi declară guvernatorului că mai avea pregătită încă o săgeată. Aceasta i-ar fi fost destinată imediat, în cazul când ochirea lui ar fi dat greș. Este arestat. Evadează. Se va răzbuna, ucigându-l pe tiran. Semnul revoltei este dat de Tell, trecând în tabăra revoltaților, va deveni purtător de steag și simbol al libertății naționale.

Un monolog celebru – actul IV, scena 3 – ne pune în lumină psihologia personajului. Citâm din acest monolog:

„...Trăiam liniștit fără a-mi ști ceva pe suflet. Îndreptam săgețile mele doar împotriva fiarelor din pădure. Niciodată, în gândirea mea, nu s-ar fi strecurat presimțirea c-am să fiu ucigaș... Dar tu (aluzie la guvernator, n.n.), prin violență și spaimă, m-ai scos din pacea cugetului meu: ai făcut ca laptele să devină venin de șarpe; ai făcut ca sentimentele mele blânde să se transforme în furie; m-ai împins, astfel, să accept ceva oribil... Pentru că aceluia căruia i s-a ordonat drept țintă capul copilului său, aceluia, i se poate îngădui să lovească în inima călăului său...".

Şi mai departe:

„...Eşti stăpânul şi guvernatorul pus aici de împăratul nostru. Împăratul, însă, nu şi-ar îngădui niciodată să se poarte aşa cum te porţi... Te-a trimis aici, în cantoanele noastre, ca să faci dreptate... o dreptate severă, pentru că are împotriva noastră nemulţumiri care îl irită... dar nu pentru a-ţi îngădui fără teamă orice oroare, pornită din capriciile tale ucigătoare. Există un Dumnezeu – ţine minte! – care poate pedepsi şi răzbuna...".

Putem atribui acestei drame înţelesuri multiple. Regăsim în ea, maturizat prin experienţa dobândită între timp, pe Schiller din *Hoţii.* Ideea de libertate – această linie directoare a întregii gândiri şi militări schilleriene – ni se comunică tot timpul, cu gravitatea ei interioară ca şi cu întreaga ei fosforescenţă exterioară. Problema particulară a poporului, ca entitate fizică şi spirituală. Conflictualitatea individ-societate; lupta pentru libertate naţională; protestul cugetului comun împotriva tiraniei; pactul intim dintre ţinutul fizic şi populaţia autohtonă care îl apără prin munca, cinstea, credinţa şi iubirea ei; patetismul unor valori umane, incorporate atât în sentimente personale cât şi într-un respect demn faţă de instituţii şi ordinea socială: toate acestea formează un tot, intonează parcă un imn, propagă prin limbajul lor, odată cu pasiunea pământului autohton, şi un mesaj de universalitate.

Logodnica din Messina (*Die Braut von Messina,* 1803), penultima piesă scrisă de Schiller, reprezintă în tabloul său dramatic un moment apare. Liniile generale ale subiectului sunt luate din istorie; majoritatea evenimentelor, ca şi multe caractere ale personajelor, provin din invenţia scriitorului.

Subiectul în sine interesează cât interesează. Don Emmanuel şi Don Cesar, fiii regelui din Messina, se urăsc de moarte. Pentru moment, blânda Isabella, mama lor, izbuteşte să-i împace. Curând, însă, ura avea să se reaprindă. Cei doi fraţi vor sfârşi, ucigându-se reciproc. Beatrice, logodnica unuia din ei, era amanta celuilalt. Ce interesează, propriu-zis, este inovaţia urmărită de scriitor; mai bine zis, ilustrarea unora din ideile sale, cu privire la tragedie şi în general şi la corul tragic în special. Avem de-a face, aici, cu o încercare de revenire la tragedia antică, implicit şi la accentuarea unor idei din *Poetica* lui Aristotel. Sofocle, mai cu seamă, este modelul pe care Schiller îl are în minte. Consideră că între sufletul antic şi cel modern există afinităţi şi continuităţi de substanţă pe care tragedia le poate exprima prin excelenţă. Lasă a se înţelege că asupra cugetelor omeneşti plutesc semne şi mistere ale destinului. De altminteri, anume aplecări spre astrologie ale lui Schiller sunt bine cunoscute; în *Wallestein,* chiar, găsim în acest sens implicaţii de fond, privind atât acţiunea dramei cât şi psihologia personajului principal.

În lista de personaje ale piesei figurează şi un personaj colectiv: corul, format din suita celor doi fraţi. În prefaţă, Schiller încearcă să justifice teoretic faptul. Argumentele invocate vin să se adauge ideilor sale anterioare asupra tragediei; poate nu cu destulă consecvenţă, în raport cu unele din aceste idei, dar în orice caz cu un tot atât de pronunţat sentiment de preţuire literară şi filozofică faţă de valorile şi destinaţia genului.

Reintroducerea corului – mai bine zis încercarea în acest sens – îşi are o însemnătate a ei aparte. E în joc, nu o convenţie, nu un artificiu estetic, nu o solemnitate poetică, aşa cum poate s-ar părea, ci şi o funcţiune activă, ţinând de condiţii şi utilităţi spirituale ale vieţii moderne. În vechea tragedie, corul era un organ natural; decurgea în chip real, ca un fenomen de natură, din forma poetică a lumii înconjurătoare. Reflectă o lume cu trăsături simple, primare, cu eroi, cu situaţii şi cu evenimente care se desfăşurau în văzul public. În tragedia modernă, însă, corul trebuie să capete un caracter voit, gândit şi practicat cu dinadinsul. Rostul lui este să producă poezie. În ce sens? Schiller vine cu explicaţia de

rigoare. Palatele regilor, azi, sunt închise şi păzite; tribunalele nu mai funcţionează în aer liber, sub privirea tuturor, ci în edificii în care trebuie autorizaţie ca să poţi pătrunde; scrisul, adesea, înlocuieşte vorbirea; poporul însuşi, şi acesta, este constrâns să subordoneze multe din pornirile lui spontane, abstracţiunii statale, cu legile şi instituţiile ei necesare; iar zeii, nu mai sunt cei din Olimp, ci cei din cugetele oamenilor. În această lume, cu tendinţele ei de a se claustra în norme şi sisteme, corul poate avea misiunea să redeschisă orizonturi, să aducă lumină şi aer, să vină cu contraponderi din fondurile naturii, să reziste mulţimii în creştere de creaţii artificiale, să păstreze în sufletul uman şi emoţia unor fapte primare, *şi* aspiraţia spre visare şi ideal.

Corul tragic – afirmă Schiller – poate împlini o asemenea misiunea poetică. Are posibilitatea să se desprindă de mersul concret şi imediat al acţiunii, pentru ca în schimb să dea imagini generale de umanitate, să exprime lecţii de viaţă şi de înţelepciune, să evoce timpuri şi popoare îndepărtate, să facă legături între ceea ce este şi ceea ce a fost ori ar putea să fie. Libertatea lirică, tonul încet, mişcarea ritmică, ambianţa muzicală; prin aceste calităţi, reunite, corul tragic – subliniază Schiller – dă posibilitatea ca personajele „să urce pe coturni“ şi ca întreaga situaţie zugrăvită să-şi întregească „măreţia ei tragică“.

Ideea de libertate – această trăsătură de căpetenie în gândirea poetului – transpare şi aici. Corul tragic – ni se afirmă – are proprietatea de a da acţiunii, pe lângă un plus de gravitate, şi o notă de mai mult calm. Faptul este important. Pentru că, fie şi în prezent unei acţiuni violente, răscolitoare, este necesar ca spectatorul să-şi păstreze libertatea de apreciere. Mulţimea de impresii primite nu trebuie să-l copleşească; ce este necesar este ca în această mulţime de impresii spectatorul să pună ordine, să aşeze reliefuri, să-şi descopere îndemnuri la reflecţie liniştită şi edificatoare. Ar fi păcat ca sub copleşirea emoţiei continui să se piardă sentimentul activităţii. Înţelegem, deci, pentru ce acele pauze pe care corul le aşterne în mersul acţiunii pot deveni atât de utile. Calmul lor meditativ, implantat între episoadele acţiunii, prin putinţa lui de a ne smulge din gheara evenimentelor şi din tumultul emotiv ce le-ar putea însoţi în simţirea noastră, poate deveni condiţie şi mijloc de libertate interioară.

Este timpul să încheiem acest capitol privind creaţia dramatică schilleriană.

S-a discutat mult, se discută încă, dacă teatrul pe care Schiller l-a dăruit poporului său este cu adevărat un teatru naţional. I se obiectează, anume, fie că nu s-ar fi apropiat îndeajuns de doctrina lui Lessing, fie că a lăsat ca în dramele sale istorice subiectele străine să predomine asupra celor propriu-zis germane. Rămâne de văzut în ce măsură aceste obiecţii au sau nu dreptate. Adevărul este că Schiller a încredinţat teatrului tot ce a simţit mai puternic şi mai nobil în conştiinţa lui de cetăţean al patriei sale şi al lumii. Colaborarea cu Goethe a dat naştere unei simbioze spirituale care avea să însemne însăşi piatra unghiulară a clasicismului literar german. A integrat ideea de naţionalitate într-un concept larg al umanităţii, situând această atitudine atât în perspectiva gândirii sale iluministe, cât şi într-o lumină sufletească de presimţiri romantice. A înţeles că tribuna de teatru trebuie să fie tribună pentru valori, pentru militări superioare, pentru interpretări constructive în ce priveşte acţiunea forţelor istorice, pentru un sens filozofic al vieţii. A stabilit posibilităţi de comunicare între vocaţia germană pentru teatru şi moştenirea spirituală instituită printr-o vastă înlănţuire universală, începând cu anticii şi continuând cu succesiunea Shakespeare – Calderon – Racine – Molière. Locul lui Schiller se află printre cei mai de seamă dramaturgi ai lumii.

7. Câțiva epigoni: Collin, Infland, Kotzebue

Interesul pentru teatru al lumii germane, mai ales prin impulsul imprimat de trinitatea Lessing – Goethe – Schiller, este mare. Mişcarea începută în ultima treime a secolului al XVIII-lea avea să continue şi în prima parte a secolului următor. Apar teatre în numeroase oraşe germane, capitale de principate şi ducate. Conducătorii acestora, indiferent dacă din vanitate seniorială sau efectiv din prețuire sinceră pentru mişcarea de teatru, îşi constituie o preocupare din a patrona inițiative, din a subvenționa trupe de actori, din a atrage în sfera lor dramaturgi cunoscuți, din a acorda pensii, din a înscrie toate acestea în reputația lor de înțelepciune sau de magnanimitate.

Acesta, însă, este numai un aspect. Ce trebuie să reținem, este că paralel cu această dezvoltare în suprafață se petrece şi un fenomen de adâncime, menit să facă din comunicarea dramatică un mijloc de propagare a ideilor şi din scena de teatru o formă de reprezentare a societății. Era firesc, în asemenea condiții, ca numărul autorilor aspirând la dramaturgie să crească. În raport cu trinitatea amintită mai sus, toți aceştia rămân şterşi, epigonici. Prezența lor, totuşi, este semnificativă. Nu avem de la ei capodopere; trebuie să recunoaştem, însă, că se înscriu într-un climat de epocă şi într-o mişcare de idei, cărora procesul de regenerare spirituală al comunității germane le datorează mult.

S-a crezut un moment, după succesul pe care o tragedie, *Regulus,* l-a obținut pe mai multe scene germane, că autorul ei, ***Mathias Collin*** (1711–1811), va putea să devină un succesor autorizat al lui Schiller. Era însă o exagerație; în orice caz, un entuziasm de moment. Curând, iluzia creată de acest început avea să se spulbere. I-au urmat alte şase tragedii, toate de asemenea cu subiecte luate din viața Romei. Ar fi nedrept ca autorului să nu i se recunoască şi o seamă de calități: ordine, construcție, un simț corect al compoziției, o preocupare constantă ca faptele şi sentimentele puse în mişcare să exprime noblețe de simțire şi înălțime de idei. De ce, totuşi, această operă nu s-a impus? Două lucruri, oricum, sunt sigure. Unul: scriitorul practica un gen tragic vetust, depăşit; celălalt: acestor piese le lipsea, deopotrivă, şi destul dramatism interior, şi destulă tensiune poetică.

Iffland[1], ca autor dramatic, a stăruit pe linia dramaturgiei burgheze, cea inițiată de Lessing şi continuată de Schiller în *Intrigă şi iubire.* Istoria literară este departe de a-l considera drept scriitor remarcabil. Recunoaşte, însă, că atât ca autor dramatic cât şi ca director de teatru a fost în măsură să influențeze mişcarea literară germană, într-un sens activ şi îndeajuns de contemporan.

O succesiune de trei piese – *Crimă prin ambiție, Conştiință!, Expiație prin pocăință* – ne dă măsura principalelor sale orientări ca dramaturg. Întâlnim situații ca acestea: un tânăr de condiție burgheză, doritor de parvenire prin mijloace uşoare ori lăturalnice, încurajat în această atitudine, fie din vanitate maternă fie din slăbiciune afectivă; un tată, păstrător al normelor de cinste şi bună cuviință, înțelegând mai degrabă să-şi alunge fiul din casă decât să-i acopere incorectitudinile, atât în fața societății cât şi în fața propriei conştiințe; revirimente

1 August-Wilhelm Iffland (1759–1815) şi-a simțit încă din adolescență o pornire irezistibilă pentru viața de teatru. Ideile lui Lessing l-au interesat; şi le-a însuşit, în litera ca şi în spiritul lor. Marea sa prietenie, ca şi marele său devotament, au gravitat până la sfârşit spre Schiller. În 1796, după experiența dobândită la Mannheim, a fost numit directorul Teatrului Național din Berlin. În 1811, i s-a încredințat postul de director general al teatrelor regale din Prusia. Sub raport poetic, teatrul său poate ridica rezerve. Din punct de vedere documentar, însemnătatea acestui teatru este notabilă. Găsim în ea un tablou revelator privind caractere şi moravuri contemporane.

salutare în sufletul celui culpabil, redobândind prin reculegere şi pocăinţă putinţa de a reintra în ordinea socială şi morală a familiei burgheze; ş.a.m.d.

Sub raportul militării pentru teatru, Iffland reia şi continuă vederi schilleriene. Într-un discurs al său din 1784, *Teatrul considerat ca instituţie socială,* Schiller proclama scena de teatru „o şcoală de înţelepciune practică". După mai mulţi ani, într-o carte a lui de destăinuiri – *Cariera mea teatrală (Meine teatralische Laufbahn)* – Iffland îşi formula profesiunea sa de credinţă în legătură cu rostul teatrului în termeni ca aceştia: „...Să vezi că mii de oameni sunt impresionaţi de o cauză bună; să vezi cum emoţia lor se dezvăluie treptat-treptat prin gesturi involuntare; să constaţi din manifestările lor entuziaste cum în inimă le palpită sentimente din cele mai nobile; iată – într-adevăr – un spectacol fortifiant şi regenerator!...". Şi, de aici, o concluzie: „...În seara aceea de 9 mai 1784 (premiera piesei *Crimă prin ambiţie* la teatrul din Mannheim, n.n.) am făcut în sinea mea un jurământ: să nu mă folosesc de influenţa mea posibilă asupra unui public adunat într-o sală de teatru decât spre a-i arăta o cale de bine...".

Kotzebue[1], în mai multe privinţe, face figură disparată faţă de majoritatea contemporanilor lui, legaţi spiritualmente de mişcarea *Sturm und Drang,* cu implicaţiile acesteia de tip liberal şi iluminist. E necesar să fie amintit, totuşi, şi deopotrivă să i se recunoască un loc propriu în mişcarea de teatru a epocii, având în vedere atât cantitatea operei sale dramatice cât şi larga audienţă pe care câteva din piesele sale au cunoscut-o în numeroase săli de teatru, germane ca şi europene.

Viaţa şi activitatea scriitorului numără diferite puncte obscure, ceea ce l-a pus în conflict ideologic şi moral cu părţi întinse din sensibilitatea lumii germane. Nu a putut să-şi ascundă o anume ostilitate şi o anume gelozie faţă de societatea cultivată din Weimar, implicit faţă de Goethe. Istoria literară înţelege că nu îl poate ignora, şi nici minimaliza. Aceasta nu împiedică, însă ca multe din comentariile ce se fac asupra lui să se afle încă sub semnul unor îndoieli, rezistenţe, incertitudini. Apare, mai ales, o întrebare ca aceasta: cât din această întinsă operă exprimă pasiune reală pentru literatură şi teatru, şi cât, mai degrabă, este vanitate, flatare a publicului şi a gustului vulgar, formă de aventură intelectuală, folosind în această privinţă din urmă anume pervertiri cosmopolite ori blazări la modă?

Ca scriitor, s-a orientat cu preferinţă spre teatru. A compus peste două sute de piese – tragedii, drame, comedii, farse – în proză ca şi în versuri. Unele din acestea – în traduceri, adaptări, imitaţii – au făcut înconjurul lumii; majoritatea lor, însă, au trecut de mult în arhivele vremii.

Dintre drame, cea care s-a impus mai mult, şi în care putem identifica mai multă corespondenţă cu tendinţele din epocă este *Mizantropie şi pocăinţă (Menschenhass und Reue,* 1789). Tema pune în discuţie reabilitarea femeii decăzut. Tratarea este făcută cu mijloace melodramatice, discutabile din punct de vedere artistic, dar cu succes aproape garantat în sălile de spectacol. Dintre comedii, sunt de menţionat mai cu seamă două: *Indienii în Anglia (Die Indianer in England,* 1790), cu subiect exotic, eroii fiind încă nişte copii ai naturii, străini de prejudecăţile ori constrângerile civilizaţiei; şi *Orăşelul german*

1 August-Friedrich-Ferdinand von Kotzebue (1761–1819) s-a manifestat de la început cu o uimitoare facilitate la scris şi la asimilări din domenii variate, literare ca şi social-politice. A condus în două rânduri teatrul german din Petrograd. A servit ca poet pe lângă curtea imperială din Viena. După căderea lui Napoleon, a sprijinit tendinţele reacţionare ale unor tabere şi guverne din Germania. Din această cauză a intrat în grav conflict cu tineretul studenţesc. Această impopularitate s-a soldat tragic. La Mannheim, Kotzebue a căzut străpuns de pumnalul lui Sand, un student fanatic, sub acuzaţia că „îşi trădează patria".

(Die deutschen Kleinsädter, 1799), în care ironia este îndreptată împotriva goanei după titluri, frecventă în lumea unor curți ducale, tinzând să se propage și în diferite sfere burgheze.

Ca studiu asupra moravurilor, ca pledoarie pentru un ideal moral, ca stil poetic, teatrul lui Kotzebue rămâne departe de ceea ce se propunea în școala dramatică de la Weimar. În epocă, însă, au plăcut. Corespundeau unor stări de spirit la ordinea zilei, fie acelea dispuse spre voluptăți agreabile ori emoționări de suprafață, fie acelea cu notă oarecum protestatară împotriva teatrului academic aflat sub patronaj oficial. Veneau cu subiecte din registrele obișnuite ale vieții. Se adresau publicului comun, procurându-i sentimente și satisfacții imediate în măsură să-l măgulească. Puneau în intrigă multă culoare romanescă; și, în plus, ieșeau din mâna unui abil cunoscător și practician al mijloacelor scenice.

8. Drept încheiere

Cu ce imagini generale este cazul să rămânem, acum, la capătul acestor dezvoltări?

Faptele arătate în capitolul de față ne pun în prezența unei mișcări complexe, în care punctele de vedere ale gândirii literare și acelea ale realizării teatrale propriu-zise s-au constituit și au evoluat în strânsă concordanță, atât estetic cât și ideologic.

Avem de-a face, mai întâi, cu un pronunțat climat ideatic, menit să așeze cultura de teatru pe fundamente estetice și filozofice. Teatrul, trebuie să procure plăcere. E nevoie, însă, ca acest joc să creeze, să instituie și să propage poezie. Și e nevoie, de asemenea, ca plăcerea amintită să nu se mărginească la simple divertismente trecătoare, ci să-și dea înălțime. Cu alte cuvinte să se transforme în bucurie spirituală, să capete demnitate etică, să devină sufletește formă de libertate. Iluzia de teatru nu trebuie să rămână numai iluzie. Ea poate ajuta ca diferite adevăruri ale vieții reale să ne vorbească viu, cald, sesizant. Nu ar fi de ajuns ca transpunerea teatrală să ne poarte mintal într-un vis de libertate; ea trebuie să determine în noi și forțe interioare active, capabile să dea acestui vis consistență și autoritate spirituală. Arta teatrală este și contemplativă, *și* militantă; *și* ideală, *și* reală; stă atât pe adevăruri ale imaginației, cât și ale naturii. Este în măsură să dea ideilor materializare și actualitate, aducându-le astfel în raza curentă a multor fapte de viață, aparținând deopotrivă indivizilor în parte ca și comunității umane în general.

Avem de înregistrat, apoi, o intensă și cuprinzătoare prezență în procesele politice, sociale și culturale din epocă. Literatura de teatru pe care o avem în față este o literatură dinamică, pătrunsă de iluminism și spirit revoluționar. Nu mai puțin, această literatură denotă și tendințe artistice de cristalizare pe linii și în forme clasice. Problema unei patrii naționale, aspirând prin regenerare spirituală la redescoperirea propriei ei puteri de creație, deschidea și egale perspective umanitare. Simțim în ea, odată cu pulsații de viață ale poporului german, și tot atâta viziune înspre universalitate. Mai precis: înspre un contact intelectual între popoare, cu aceeași considerație pentru drepturile rațiunii ca și acelea ale sensibilității.

Iluminismul european datorează teatrului german din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea una din principalele lui ancorări în conștiința lumii moderne.

CAPITOLUL VIII

REFLECTĂRI ILUMINISTE ȘI PE ALTE MERIDIANE EUROPENE

1. Efervescență italiană

După explozia dramatică din secolul al XVI-lea, prelungită și într-o parte din secolul următor, s-a petrecut în teatrul italian, până către jumătatea secolului al XVIII-lea, o lungă perioadă de criză. *Commedia dell'arte,* într-adevăr, continua, ca divertisment, nu mai puțin și ca un fel de ritual dedicat unei mari tradiții naționale, să fie în atenția publicului autohton și să se bucure de adeziunea acestuia. Un gen nou, în plină desfășurare, *opera,* trezea de asemenea interes și aplauze. Acestea, totuși rămân manifestări secundare. Ce trebuie subliniat ca reprezentând principala manifestare în epocă a teatrului italian, este un fenomen de renaștere, slujit de patru nume reprezentative ale literaturii naționale: Metastasio, Goldoni, Carlo Gozzi, Alfieri.

Apariția acestor autori nu este întâmplătoare. Ea se încadrează într-un context de epocă în bună parte ambiguu, cu tot atâtea înclinații tradiționale ca și liberale, în orice caz greu de diagnosticat ori de caracterizat dintr-odată. Ca și în alte țări europene – cele la care ne-am referit în capitolele de până aici – fenomenul iluminist este prezent. Dar, nu cu fermitatea raționalistă pe care a înregistrat-o în Franța, nici cu elanul regenerator pe care i l-a putut imprima „stürmerismul" german, ci cu oscilații între postulări și atitudini contrarii, cu încrucișări de influențe venite din mai multe părți deodată, fără ca vreuna din acestea să-și poată aroga cu siguranță o prioritate.

Oricum, sub raport intelectual, epoca este efervescentă. Ideea că trebuie să se întreprindă ceva nou, car să pună capăt unor stagnări sau impasuri ce începuseră să se prelungească peste limite îngăduite, stăruie în aer. Există păreri care afirmă că Tratatul din 1748 de la Aix-la-Chapelle, ale cărui stipulații lăsau a se înțelege că regimul tiranic impus de dominația austriacă nu va fi etern, a constituit un stimulent în direcția unei mai pronunțate activități de gândire. Asistăm la noi confruntări, nu numai pe teme jurisdicționale ci și pe teme interesând mentalitatea generală a vremii, între politica principilor și autoritatea papală. Se desemnează din ce în ce mai multe și mai strânse apropieri între filozofi, scriitori și critici literari. Ce-i apropie, mai ales, este sentimentul că trebuie să se ia atitudini de emancipare față de tutela unor instituții și sisteme tradiționale. Două modele străine, mai cu seamă, par la ordinea zilei: cel francez și cel englez. Shakespeare, Locke, Condillac, Voltaire: iată nume care sunt citate și invocate frecvent. Conceptul de critică își adaugă modalități și articulații

inedite. Uzul, regulile, imaginile constituite, deprinderile de gândire intrate în mentalitatea comună, toate acestea își au rostul și venerabilitatea lor, nu înseamnă, însă, că pot deveni dogme sau sentințe, putând astfel să iasă de sub controlul logicii și al naturii. Oricare norme, gramaticale, retorice, arcadiene, academice – pot și trebuie să fie discutate. Nimic nu este într-atât de sacru, încât cultura să-și decline în fața sa orice drept sau orice gest de autoritate. Spiritul științific este în progres. Amintirea lui Galileo Galilei este la ordinea zilei. Elevii și admiratorii acestui învățat văd în gândirea lui semnul unei revoluții ce nu și-a încheiat încă misiunea. În aceeași cinste se află și alte nume de savanți: Torricelli, inventatorul barometrului, și Viviani, traducător al lui Euclide și primul biograf al lui Galilei. Este limpede că în aerul vremii bate un vânt de regenerare. Principalii lui arhitecți sunt intelectualii; tabăra științifică și tabăra filozofico-literară se afirmă deopotrivă. Nu este cazul să ne impresionăm de faptul că adesea reprezentanții acestor tabere par în divergență unii față de alții; important – afirmă Francesco de Sanctis în monumentala sa *Istorie a literaturii italiene* – este că „toți aceștia erau însuflețiți de aceeași tendință și că spiritul lor era același".

Dar să ne apropiem de ceea ce ne interesează îndeosebi aici: mișcarea teatrală din epocă. Și pentru început: ambianța ideatică în care această mișcare s-a putut configura, devenind conștientă de sine și de funcțiunea ei spirituală în viața generală a societății naționale.

O primă constatare: avem de-a face cu o tendință generală de ieșire și emancipare de sub tutela unor idei și practici tradiționale. Arcadia – adică Grecia, Roma, imperiul, papalitatea – sunt fapte de mare prestigiu istoric și spiritual în contextul simțămintelor și al judecăților comune. În același tip, însă, se anunță și semne înnoitoare. Un mai viu și mai scrutător interes, tinzând spre documentare, informație și lărgirea spațiului de cunoaștere s-a pus în mișcare. Bibliotecile, arhivele și în genere sursele de informație privind manifestarea umană de viață sunt în centrul unor preocupări mai atente decât până atunci. Erudiția continuă să se afle în inima acestei activități. Dar, cu ceva inedit, în concepția și comportarea ei de ansamblu: nu doar reconstituire, adunare de material, inventar, exercițiu descriptiv pe texte, ci aducere a lucrurilor într-un orizont mai critic, într-o perspectivă cu lumini și articulații mai filozofice.

Sub acest raport, ***Gian Vincenzo Gravina*** (1664–1718) ne poate ajuta să intrăm pe urmele procesului. Lucrarea sa majoră, *Despre rațiunea poetică (Della ragion poetica,* 1708), este plină de intenții bune, însă din păcate nu și îndeajuns de bine orchestrate. Gravina visa o revenire la simplitatea greacă, în consecință la o tragedie care să reediteze modelul sofoclian, pentru ca astfel creația poetică să se poată elibera atât de concepția scientistă cât și de un anumit manierism la modă. S-a întâmplat, însă, un fenomen contrariu celui prevăzut. Crezând că îndepărtează culoarea, a pus în locul ei sentințe și maxime filozofice; vrând să fie simplu, a alunecat în ariditate; nu a făcut deosebirea de rigoare dintre adevărul ideatic și cel poetic. Astfel, judecățile criticului apăreau încărcate de lucruri vechi, unele din acestea de tip aproape dogmatic, tributare unui neoclasicism pedant și rigid. Totuși, printre atâtea lucruri vechi, se putea desluși în vederile lui Gravina și un aer de noutate. Suntem încă departe de ceea ce s-ar putea numi o situare sau o interpretare filozofică a chestiunilor; la orizont, însă, apărea o lumină. Mai cu seamă, ideea că poezia are misiunea să transpună în haină populară adevăruri fundamentale de viață, adică fapte și nu vorbe, avea să se dovedească plină de urmări și semnificații.

Într-o asemenea ambianță spirituală, istoria și critica literară căpătau posibilități de a reveni în actualitate. Principalul semnal în această direcție a fost dat de ***Lodovico Antonio Muratori*** (1672–1750), un cercetător asiduu, pasionat al studiului în biblioteci și arhive, reeditând ca stare de spirit ceva din forma de gândire și de muncă erudită a vechilor călugări

benedictini. Lista de lucrări a acestui cercetător este impresionantă: documente, inscripții, relații diplomatice ş.a. În toate acestea, nota erudită este predominantă; dar, odată cu aceasta, se întrezăresc şi unele conturări critice. Muratori ia atitudine împotriva unor acte arbitrarii ale autorității papale. Formulează rezerve față de revărsările imaginației. Pledează pentru unele reveniri la poetica Renaşterii, drept reacțiune față de exagerările de imaginație ale barocului. Insistă ca istoria italiană dintre anii 500–1500, oarecum lăsată în uitare, să fie readusă în atenția, înțelegerea şi prețuirea societății naționale. Nu putem vorbi, încă, de un spirit filozofic propriu-zis; este cert, însă, că anumiți paşi într-o asemenea direcție au început să se schițeze.

Treapta hotărâtoare, în ce priveşte situarea istoriei pe registre filozofice, se leagă de numele şi opera lui ***Giambattista Vico*** (1668–1744). Un erudit, de asemenea, aplecat cu putere şi cu interes asupra trecutului, dar nu pentru a i se închina într-un spirit de venerație statică, ci pentru a-l cerceta cu inițiativă şi disciplină reformatoare.

Pe Vico, cercetarea ineditului – adică descoperirea de fapte rămase încă necunoscute – îl interesează cât îl interesează. Primordial, însă, îi pare altceva: să stabilească raporturi procesuale, să poată urmări sintetic înlănțuirea faptelor omeneşti. Tripla cultură a gânditorului – literară, filozofică, juridică – îi vor ajuta să devină filozof al istoriei.

Ce trebuie făcut, în fața marelui spectacol al trecutului; să-l reconstituim, să-l descriem, să-l contemplăm, numai atâta sau să încercăm de a străbate în secretul legilor care guvernează mersul umanității?

Vico s-a îndreptat cu hotărâre înspre această soluție din urmă. Gândirea sa este rezumată în cartea *Ştiința nouă* (*Scienza nuova,* 1725), de fapt o carte de filozofie a istoriei. Tradiția, în forma ei conservatoare, este socotită aici ca putând să constituie o piedică în calea cunoaşterii reale, pozitive, a fenomenelor umane. „Universaliile“, „esențele“, „quiditățile“, ca şi alte categorii îmbibate de spirit scolastic, aparțin unui fel de metafizică pe care mintea modernă nu ar mai putea s-o accepte. Este timpul, deci, ca voința şi acțiunea noastră de cunoaştere să părăsească ideea cabalei, a ştiințelor oculte, a supranaturalului în general. Ce trebuie să-i urmeze este o mai strânsă cercetare a psihologiei şi a conştiinței umane, în raporturile acestora cu lumea fizică, cu datele şi adevărurile naturii. Abstracțiunea trebuie să facă loc observației. Evidența conştiinței şi a percepțiilor senzoriale primează asupra construcțiilor speculative. Principiile dreptului şi ale moralei pot fi căutate, mai mult decât în criteriile şi instituțiile societății, care de atâtea ori cad pradă corupțiilor de un fel sau altul, în realități ținând de natura primară şi nealterată spiritualmente a omului. Înțelegem, deci, reticența lui Vico față de filozofia carteziană. Socotea, anume, că din cauza aplecării ei exclusive asupra „eului“ şi asupra „gândirii“ ca gândire, această filozofie îi reduce puterile ei de înțelegere şi de interpretare în ce priveşte lecțiile trebuind extrase din studiul şi pătrunderea istoriei.

Există trei perioade – afirmă gânditorul – care exprimă trepte necesare în dezvoltarea istorică a societăților: perioada legendară, perioada eroică, perioada umană. Sensibilitate, sentiment, rațiune. Aceste perioade formează un ciclu complet, care se reeditează neîncetat, în acel ritm de *corsi et ricorsi,* însemnând trecerea de la barbarie la civilizație, de la aceasta din nou la barbarie, şi aşa la infinit. Este o teorie care a impresionat profund; asupra ei s-a discutat mult. Între timp, critica a amendat-o aproape total; totuşi, în lumina ei au putut să țâşnească şi să se propage în climatul ideatic al vremii idei fecunde şi regeneratoare. Unele din aceste idei privesc de aproape atât literatura în sine cât şi climatul general de cultură în care această literatură avea să se încadreze.

Limbajul – de exemplu – este mai mul decât o totalitate ori un sistem abstract de cuvinte; el înfățişează şi perpetuează o continuitate de inscripții în care trebuie să descifrăm procese,

mişcări, experienţe psihologice anterioare, fapte şi înlănţuiri de viaţă. De asemenea, poezia: în datele ei constitutive, aceasta trebuie înţeleasă, nu ca rezultatul unor norme gândite şi fixate raţional, operaţie în care este de presupus că a trebuit să fie învinse serii întregi de dificultăţi, ci ca expresie a unui suflet colectiv, cu sincerităţi şi naivităţi primare în manifestările lui, cu spontaneităţi reieşite din contactul direct cu evenimentele vremii şi ale lumii. Vico, în consecinţă, contestă că Homer, aedul orb, ar fi existat efectiv ca persoană umană aşa cum ni-l prezintă legenda. *Iliada* şi *Odiseea*, ca atare, nu sunt operele unui poet anumit, compuse după reguli savante, ci închid în ele o etapă din viaţa umanităţii. Reprezintă una din vocile prin care această umanitate s-a rostit în decursul evoluţiei ei istorice şi morale; sunt o formă de existenţă pe care societatea umană a cunoscut-o de-a lungul dezvoltării sale.

Istoria, de fapt, stă în centrul cunoaşterii. Trebuie văzută şi înţeleasă ca o realitate în mers. Autorii ei suntem noi toţi: indivizi şi colectivităţi, fiecare în parte şi toţi la un loc. Substanţa ei constă din ceea ce s-a constituit până acum şi din ceea ce continuă să se constituie prin adăugare neîncetată de realităţi trăite. Adevărul ni se poate revela, mai ales, prin ceea ce intră în devenirile lui. Gândirea este mişcare. Între idee şi faptă se constituie un proces continuu, cu înaintări şi reveniri reciproce. Logica inclusă în mişcarea ideilor se află în continuă corelaţie cu cea implicată în logica faptelor. Istoria este operă de integrare a gândirii şi acţiunii omeneşti; raţiunea ei ţine esenţial de conştiinţa întregului gen omenesc. „Noua ştiinţă“ propusă de Vico nu condamnă în numele vreunei filozofii sau alta; ceea ce reclamă este ca istoria să fie cercetată şi înţeleasă.

Ce urmări vor decurge, sub egida acestor idei, în cuprinsul criticii şi istoriei literare? Doctrina aristotelică, cu spiritul ei sistematic, va trece mai în umbră. În mod vizibil, metoda istorică îi ia locul. Observaţia îşi lărgeşte câmpul de afirmare. Nu numai faptele mari, cruciale, contează. Chestiunile curente, anodine, îşi au şi ele, cu necesitate, partea lor de importanţă. E preferabil să se produsă ciocniri între puncte de vedere diferite, fie şi unele de natură absurdă ori paradoxală, decât să se urmărească soluţii bătătorite. În anii săi de tinereţe, ***Saverio Bettinelli*** (1718–1808) se ridică împotriva spiritului de imitaţie, frecvent la mulţi dintre contemporanii săi; mai târziu, în maturitatea sa de gândire, va deveni un aprig apărător al limbii şi literaturii naţionale (*Discorso sopra la poesia italiana – Discurs despre poezia italiană,* 1781). ***Francesco Algarotti*** (1712–1764), a trăit mai multă vreme în Franţa, l-a cunoscut pe Voltaire, a călătorit în Anglia şi în Rusia, s-a bucurat câţiva ani şi de prietenia lui Friedrich al II-lea la curtea Prusiei. Scrierile sale (mai ales *Scrisori despre Rusia, Lettres sur la Russie,* 1739) ni-l anunţă drept un spirit cosmopolit şi enciclopedizant. Se mişcări cu uşurinţă în diferite domenii – ştiinţă, filologie, filozofie, muzică, poezie, artă plastică – fără ca totuşi să se ancoreze cu putere în vreunul din acestea. S-ar spune că nici o tendinţă, din câte îşi dădeau întâlnire în sincretismul vremii, nu-i rămânea străină. Nu arareori, se complăcea în a scrie în limba franceză, aceasta părându-i şi mai elegantă, şi mai reprezentativă ca prestigiu european. Faptul, însă, nu-l împiedica să-şi preţuiască cu adoraţie solul natal, să apere valorile naţionale şi să revendice pentru aceasta titluri de universalitate.

Interesul pentru literaturile străine este în creştere. Cea franceză deţine primul loc. Cea germană îşi face şi ea drum. Lucrări ca *Saggio sopra letteratura alemanna* (1724) şi *Idea della poesia alemanna* (1779), semnate respectiv de criticii G. B. Cornieni şi A. Bertola, sunt în acest sens o dovadă. Influenţa engleză, însă, are un caracter mai pronunţat; pe alocuri, chiar, lasă impresia că ar egala-o pe cea franceză sau că ar putea să se dezvolte mână în mână cu aceasta.

Principalul reprezentat, în sensul arătat mai sus, este piemontezul ***Giuseppe Baretti*** (1719–1789). În mai multe privințe, rolul său în cultura italiană a vremii poate fi asemănat cu cel reprezentat în aceeași epocă de Johnson în Anglia. Avem de-a face cu o personalitate proteică; profesor, autor de antologii și dicționare, autor al mai multor scrieri, scopul lor fiind să informeze lumea britanică despre realități italiene, director de teatru, ziarist talentat, polemist de forță, călător entuziast și neobosit în diferite țări europene. Cosmopolit și în același timp profund italian. Este preocupat de unele carențe din viața politică, socială și morală a țării sale. Se apleacă asupra modelului englez, cu sentimentul că acesta poate fi luat ca măsură de remediere împotriva carențelor amintite. Judecățile sale nu sunt cuprinse într-un sistem coerent, într-o doctrină constituită propriu-zis. De cele mai multe ori ele sunt înfățișate inegal, sporadic, mai degrabă cu impetuozități gazetărești decât cu ordinea metodică a unui plan efectiv de gândire.

Totuși, fie și în acest tablou atât de neunitar câteodată – avem imaginea lui în cele douăzeci și cinci de numere ale publicației *La Frusta letteraria* apărută la Veneția în anii 1763–1765 – putem distinge câteva direcții și puncte de vedere expuse clar și cu fermitate. Se declară împotriva atitudinilor și soluțiilor dispuse să ignoreze indicațiile bunului-simț, ale evidenței, ale moravurilor onorabile. Își impune să fie critic, și față de unele afectări ale tradiției literare, și față de revărsarea înnoitoare cu orice preț. De aici, luări de poziție ca acestea: cultul pentru poezia pastorală a „Arcadiei“ amenință să devină o mascaradă; imitarea excesivă a lui Boccaccio deschide drum spre o literatură livrescă, încărcată de artificii și prețiozități; academismul, nu mai puțin și practicile inspirate de mentalitatea iezuită, pot împinge literatura înspre impasuri ori constrângeri pedante vecine cu inerția sau chiar decăderea acestei literaturi; contestă că artificiile, căutările de efecte sau frivolitățile scrisului ar putea să ajute la constituirea unei literaturi adevărate; denunță admirațiile facile ori prezumțioase, chiar și atunci când acestea se referă la valori consacrate, de exemplu Dante; manifestă rezerve față de teatrul lui Goldoni, mai cu seamă cu referire la reforma realistă proclamată de acesta; deși îi recunoștea lui Voltaire calitatea de „mare scriitor al secolului“, îl critică vehement, atât în ce privește interpretarea acestuia asupra lui Dante și Tasso (în *Dissertation upon Italian Poetry,* 1753), cât și asupra lui Shakespeare (*Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire,* 1777).

Este de discutat dacă în luările sale de atitudine Baretti a găsit întotdeauna tonul just. Majoritatea criticii manifestă mai degrabă îndoieli decât certitudini. Invectiva – declară această critică – era lăsată să treacă înaintea constatării liniștite și pe de-a-ntregul responsabile. Totuși, prezența lui în epocă este un fapt remarcabil al iluminismului italian. Felul cum a încercat să arunce punți de legătură între sistemele naționale ale creației literare și destinația universalistă a acestei creații a marcat în cultura italiană a vremii un moment-cheie.

2. Dramaturgia nouă: Metastasio, Goldoni, Carlo Gozzi

„Omul care reprezintă starea de trecere de la vechea literatură la literatura nouă – declară de Sanctis în lucrarea amintită – este Metastasio.“

---

1 Pietro Metastasio (pseudonimul lui Pietro-Antonio Domenico Bonaventura Trapassi) a trăit între anii 1698–1782. Începutul vieții i-a fost agitat: abate fără vocație, complicații sentimentale, atracție irezistibilă pentru mondenități, celebritate facilă prin darul de improvizație poetică și aplauze de saloane. Trebuind să se refugieze din Italia, în urma unei intrigi amoroase, a găsit refugiu la curtea imperială din Viena, unde s-a aflat până la moarte în serviciul acesteia. În sufletul său, însă, a rămas neîncetat profund italian. În Austria habsburgică, de fapt, a susținut și a impus tradiții ale artei italiene.

Ca poet de curte – timp de aproape cinci decenii s-a aflat în serviciul Mariei-Tereza şi al lui Carol al VII-lea – ***Metastasio***[1] era ţinut să compună librete, cantate pentru diferite serbări oficiale, versuri care să celebreze diferite evenimente, de la aniversări, naşteri şi căsătorii princiare până la victorii în războaie ori încheieri de tratare politice. Într-un fel, o sarcină uşoară: era răsplătită cu aplauze şi cu beneficii materiale, făcea cor cu moda vremii, corespundea unei filozofii de suprafaţă, gata să vadă în literatura de teatru în primul rând o sursă de plăceri. Într-alt fel, însă, era şi o sarcină ingrată, supusă unei reţele întregi de artificii şi practici conformiste. Putem fi siguri că Metastasio a fost conştient de ambele situaţii; aceasta, nu într-un spirit strict, bazat pe judecăţi teoretice sigure, ci mai mult cu intuiţia, entuziasmul şi pasiunea lui de artist.

Libretul – în felul cum era înţeles şi practicat curent – trebuia să se supună mai multor servituţi, ţinând de prioritatea laturii muzicale, de pretenţiile cântăreţilor, de exigenţele spectatorilor de operă, de preferinţele publicului. În această situaţie, devenită de fapt formă de stagnare şi de rutină, Metastasio şi-a impus să aducă un aer nou, să imprime unele directive mai de adâncime, mergându-se astfel până la constituirea unei mici revoluţii literare.

Opera dramatică a lui Metastasio continuă să fie pusă sub semne de îndoială şi de rezerve. Tabloul obiecţiilor ce i s-au adus, ca şi al altora posibile, este mare. Spicuim în contextura acestora: psihologii sumare; conflicte cu aparenţă gravă, solemnă, dar în fond banale, menţinându-se adesea într-un aer de familie convenţional şi desuet; dialoguri laborioase, care până la urmă, tocmai prin excesul lor de vivacitate, devin uniforme şi incolore; abuzuri retorice de frazeologie şi versificaţie facilă; căutări de efecte, totul numai în scop teatral; încercări naive ori absurde de a construi tragedie cu elemente împrumutate din idile, elegii ori pastorale; subiecte şi intrigi concepute ca pentru drame şi tragedii, dar care sfârşesc într-o atmosferă de eroism idilic, de esenţă mai degrabă comică; epiloguri artificioase, în care până la urmă toate situaţiile sunt bune şi toate personajele se pot declara satisfăcute; în totul, un eroism de convenţie, nu unul care să se dedice unor valori şi edificări posibile în ordinea reală a simţirii şi acţiunii umane.

În fiecare din aceste obiecţii, fără îndoială, există o parte de adevăr. Judecata noastră, însă, nu se poate opri aici. Trebuie să ţinem seama şi de noutatea pe care poetul italian s-a preocupat s-o aducă în manifestarea de teatru din epoca şi ţara sa. A vrut, în genere, să dea libretului de operă – italienii îl asimilează cu ceea ce am numi „dramă lirică" ori „melodramă" – un prestigiu artistic sporit, inedit. Şi-a impus ca atare să restabilească drepturile poeziei, în care scop îşi dădea seama că trebuie să instituie o corespondenţă mai egală, mai echilibrată, între textul literar şi partea muzicală. Socotea că melodrama poate aspira la ranguri şi virtuţi artistice egale cu acelea ale tragediei. Pe alocuri, şi-a apărat punctele de vedere şi iniţiativele cu argumente extrase din poeticele lui Aristotel şi Horaţiu. Nu întotdeauna a lăsat ca acompaniamentul muzical să predomine, asigurând astfel succesul piesei în cauză. Critica este de acord că melodrame ca *Temistocle, Regulus* sau *Clemenţa lui Titus* pot rezista, producând emoţie dramatică, fie şi numai prin nobleţea sentimentelor în joc şi calitatea artistică a dialogurilor. A insistat ca sentimentului de dragoste să i se imprime reliefuri aparte, strălucire, patetism. Şi oricum – e vorba acum de o trăsătură majoră, ce merită reţinută în mod deosebit – implicaţia morală este de rigoare. Forţa morală trebuie să triumfe asupra pasiunilor, chiar când omeneşte vorbind acestea pot avea o legitimitate. De aici, accente puse pe situaţii ca acestea: Temistocle şi Regulus îşi jertfesc viaţa din iubire pentru patria lor; Caton pune libertatea mai presus de orice; Enea înţelege că misiunea pe care i-a

încredinţat-o destinul trebuie să treacă înaintea dragostei lui pentru Didona; Megacle este gata să-şi ofere viaţa, dacă prin aceasta îşi poate salva prietenul; ş.a.m.d.

Cum se explică imensul succes pe care Metastasio l-a repurtat în epocă? Putem da faptului mai multe explicaţii; nu sunt de natură a se respinge reciproc, ci dimpotrivă se pot corobora. Mai întâi, contează elementul artistic: calităţi muzicale, versificaţie elegantă, ambianţă de lirism stăruitor şi impetuos. Apoi, anumite acuităţi şi intuiţii psihologice: nuanţări de sentimente; colorituri emotive; o solicitare continuă, în felul ei generoasă, a sensibilităţii; o adresare aparte modului italian de a simţi o seamă întreagă de date şi înfăţişări ale vieţii, devenind prin aceasta convingător şi popular. Nu mai puţin, avem de-a face şi cu o contribuţie a factorului moral. Italia se afla într-o perioadă în care procesul de regenerare nu se declanşase încă efectiv, dar în care semne premonitorii se anunţau la orizont. Pledoaria pentru viaţă şi pentru victorie morală din teatrul propus de Metastasio constituia în acest sens un sprijin şi un îndemn.

Poate cea mai bună caracterizare a poetului este aceea pe care i-a făcut-o Stendhal: „...Geniul afectuos al lui Metastasio i-a ajutat să alunge tot ce i-ar fi putut produce spectatorului său fie şi o cât de îndepărtată suferinţă... Niciodată, vreun deznodământ nefericit; niciodată, ceva din tristele realităţi ale vieţii; niciodată, acele reci bănuieli putând să învenineze fie şi cele mai calde sentimente. A reţinut, din freamătul pasional, ceea ce putea să-i convină, nimic care să însemne asprime şi sălbăticie; a înnobilat voluptatea...".

În centrul epocii, ca reprezentant pe linie dramatică al noii literaturi – literatură preconizând desprindere de manierismul retoric, de Arcadia, de academism, de artificiul mitologic – se situează ***Goldoni***[1]. Este o figură tutelară a teatrului modern italian. În *Memorii,* ne spune că în arta sa s-a inspirat din două cărţi majore: *lumea* şi *teatrul.* Cea dintâi i-a dat putinţa să cunoască oameni, moravuri, caractere, virtuţi şi corupţii, fapte de viaţă meritând să fie apărate şi fapte împotriva cărora e necesar să ne apărăm. Cealaltă carte, *teatrul,* l-a învăţat cum să înfăţişeze lucrurile mai potrivite, aşa încât să atingă sufletul spectatorului şi să poată înfăţişa cusururi omeneşti fără ca prin aceasta să se alunece în brutalităţi ori jigniri supărătoare.

Goldoni şi-a expus ideile sale despre teatru în *Teatrul comic (Il Teatro Comico),* de fapt un manifest literar înfăţişat în formă dramatică, şi în *Memorii.* Nu este câtuşi de puţin un speculativ. Dimpotrivă! Ceea ce îl defineşte, esenţial, este calitatea lui de observator, aparent poate într-o notă facilă şi uşor frivolă, în fond însă atentă, ascuţită şi plină de simpatie pentru

---

1 Carlo Goldoni (1707–1793) şi-a dovedit încă din copilărie o ireversibilă aplecare spre teatru. Studiile juridice – pe care sub presiunea familiei le-a dus totuşi până la sfârşit – nu l-au interesat. De altminteri, nu l-au interesat nici alte activităţi, care i-ar fi fost oferite cu generozitate. De fiecare dată, atracţia spre teatru s-a arătat mai puternică.

Viaţa şi creaţia scriitorului se leagă de Veneţia, aflată acum – secolul al XVIII-lea – într-o vădită decadenţă. Crizei politice şi economice, în această vestită cetate, i se adăuga nu mai puţin şi una morală. Veneţia vremii – într-un perpetuu carnaval, cu abundenţă de serbări publice, baluri şi viaţă de lume, cu tronări ale curtezanelor, cu prelungiri ale acestor stări de lucruri capabile să tulbure pe alocuri chiar liniştea căminelor burgheze – părea un fel de cazinou al Europei susceptibil oricând să cedeze în faţa oricâtor porniri nocive venite dinlăuntru sau din afară. Atât ca zugrăvire de fapte, cât şi ca intenţii moralizatoare, opera lui Goldoni avea să constituie un document sugestiv şi revelator al acestor situaţii.

Reforma încercată în teatru de Goldoni a provocat împotriva lui rezistenţe, proteste, cabale. Dezamăgit, scriitorul s-a retras la Paris, unde câtăva vreme a fost salutat drept un restaurator inspirat al teatrului italian.

Revoluţia Franceză l-a găsit nepregătit spiritualmente pentru a înţelege gravitatea evenimentului. Un timp, a cunoscut mizeria. A murit bătrân, în tristeţe, a doua zi după ce cu tergiversări penibile i se restituise pensia.

aspectele familiare şi populare ale comportării umane. O constatare simplă, autentică, directă, îi părea preferabilă oricărei construcţii imaginative. Ştim, atât din mărturii proprii cât şi din relatări contemporane, cum compunea. Nu elaborări îndelungi, macerări încete, ci dimpotrivă ancorări repezi, imediate, în situaţii surprinse adesea din zbor. Era suficient, anume, să-şi facă plimbarea de dimineaţă prin Piazetta, să intre într-un magazin, să schimbe câteva cuvinte cu un cunoscut, să-i cadă privirile asupra unui trecător, să observe o fizionomie şi să se întrebe în fugă ce pot ascunde trăsăturile ei, pentru ca materia unui subiect să înceapă a i se configura în minte, aşa încât întors acasă să treacă neîntârziat la aşternerea ei în pagină. „Marea artă a poetului comic – declară Goldoni însuşi – este aceea de a se apropia cu totul de natură, să nu se îndepărteze niciodată de ea". Această atitudine spune mult. Într-o ţară ca Italia, cu vastă tradiţie a declamaţiei convenţionale şi a retoricii de tip academic, scriitorul aspira să aducă în artă o imagine obişnuită a vieţii. Cu alte cuvinte să lase să vorbească faptele, să dea cuvântului un plus substanţial de conţinut şi expresie, să îndepărteze sau oricum să limiteze manierismul idilei arcadice, să înfăţişeze moravuri şi caractere, acestea din urmă nu prin înşirări de trăsături abstracte, ci prin jocul neprefăcut al situaţiilor.

Între ideile teoretice ale lui Goldoni şi creaţia lui propriu-zisă de teatru nu există corespondenţe absolute. Realismul scriitorului, într-adevăr, porneşte de la observaţie; există însă în el şi destule intervenţii ale fanteziei. Îi erau cerute de ambianţa italiană, de largi deprinderi şi tradiţii ale teatrului naţional, de temperamentul său ca artist, de anume condiţii aparţinând genului comic în sine, desigur şi de unele concesii pe care dramaturgul înţelegea că trebuie să le facă gustului public pentru culoare şi vivacitate.

Commedia dell'arte, deşi gen vetust, continua să se afle într-o marcată favoare a publicului băştinaş. Departe de Goldoni gândul de a desconsidera gustul tradiţional al acestui public ori de a respinge în totul virtuţile improvizaţiei actoriceşti. Înţelegea însă să vină cu o seamă de corectări salutare, în măsură a reface ordinea, echilibrul şi demnitatea artistică a comediei. Preconiza un teatru în care să se ajungă la restaurarea sensului literar, la respectarea textului scris, la mai multă pătrundere psihologică în desemnarea caracterelor şi, oricum, la înlocuirea măştilor şi a costumului de bâlci cu fizionomii mai corespunzătoare personajelor reprezentate. Nu e nevoie să explorăm domenii fantastice; situaţiile obişnuite ale vieţii, adesea tocmai acestea, pot fi în măsură să pună în lumină caractere, să ne ajute în descoperirea, cunoaşterea şi definirea acestora.

Goldoni a scris pentru teatru două sute de piese: tragedii, drame, comedii, piese de carnaval, farse, intermezzo-uri ş.a. Semnificative, cu adevărat, sunt comediile. Găsim în acestea o prodigioasă varietate şi situaţii, galerii întregi de personaje populare, spirit de observaţie, vioiciune şi mişcare contagioasă, dialoguri vii, limbaj pitoresc (mai ales când scrie în dialect veneţian), în totul o cuceritoare comunicativitate prin naturaleţe.

Realizarea, sub raport artistic strict ca şi sub acela al construcţiei dramatice, nu este întotdeauna egală. Studiul caracterelor, de asemenea, este purtat adeseori mai mult la suprafaţă. Unele titluri – *Avarul, Risipitorul, Linguşitorul, Jucătorul, Impostorul* – anunţă mult, dar în realitate nu se ridică peste nivelul obişnuit al unor comedii de intrigă. Unde însă Goldoni excelează, dându-ne putinţa să facem cunoştinţă cu adevărata faţă a talentului său este în comedia de frescă a mediului ambiant. Comedie amuzantă ca aparenţă, moralizatoare în fond. În *Hangiţa (La locandiera),* de exemplu, prin personajul Mirandolinei – o Colombină din comedia cu măşti adusă pe portative de comedie substanţială – triumfă bunul-simţ popular. *Evantaiul (Il ventaglio)* ne pune în faţă constatarea că şi într-un fapt divers pot exista şi pot pulsa semnificaţii omeneşti demne de luat în seamă. Defectele şi calităţile

burghezului venețian sunt privite în *Bădăranii (I rusteghi),* nu numai cu ironie necruțătoare, ci și cu note afective de înțelegere sau de temperanță față de vicisitudinile omenescului natural. E limpede că Goldoni nutrea o simpatie aparte pentru virtuțile burgheziei; cu luciditate, însă, îi vedea și defectele. Între o categorie de nobili ratați, deformați sufletește de sentimentul importanței ori al blazonului, și o categorie de burghezi aspirând cu suficiență și prostie spre pretenția nobiliară, ironia sa sancționatoare va gravita cu preferință spre aceasta din urmă.

Numeroși comentatori l-au asemănat pe Goldoni cu Molière. El însuți, Goldoni a lăsat a se înțelege că în sinea sa nu-i displăcea o asemenea apropiere. Comparația, totuși, rămâne discutabilă. Goldoni nu a străbătut, ca Molière, până în fibrele de adâncime ale naturii umane în general; a rămas mai mult un pictor de moravuri, interesând cu deosebire lumea venețiană a secolului. Contează la el coloritul, verva, prospețimea impresiilor, ascuțimea unor replici și dialoguri, totul în stare să propage bună dispoziție, dragoste de viață și încredere în omenescul comun, nu însă prin meditație și coborâri concentrate în noi înșine, ci prin robustețe sufletească neprefăcută, prin euforiile simple și edificatoare ale bunului-simț natural.

Trăsăturile prin care iluminismul vremii îl poate număra pe Goldoni printre reprezentanții lui sunt mai multe. De la început, trebuie să reținem această declarație a scriitorului însuși: „Străduința pe care am pus-o în alcătuirea comediilor mele a fost în întregime aceea de a nu deforma natura" *(Memorii).* Întâia datorie a teatrului, ca și a celorlalte arte în general – ni se spune – este să se ancoreze în realitate; nici o speculație imaginativă nu ar putea să aibă în ea atâta adevăr și atâta frumusețe cât pot încăpea în reprezentarea unui fapt extras din natură. Maniera și convenționalul denotă artificii și prejudecăți pe care bunul-simț – în fond o valoare unind în ea natură și rațiune – poate fi în măsură să le denunțe neadevărul și să le elimine. Satira din comediile lui Goldoni – dacă poate fi numită așa – este caldă, binevoitoare, plină de înțelegere și de toleranță pentru ființa umană. Rostul ei – am spune – nu este să demaște, să biciuiască, să ridice proteste, ci mai degrabă să deslușească încă drumuri și poteci ducând înspre prețuirea și practicarea virtuții. Moralitatea și naturalul merg mână în mână în teatrul său, Goldoni le-a asociat în mod constant, considerând că sinteza lor poate fi o sursă de optimism, de liniște și împăcări sufletești, de încredere în viață și în calitățile făpturii omenești. Comediile în cauză ne pun în fața unor situații și raporturi de viață care pun preț pe trăsăturile unui omenesc simplu și profund: „familii onorabile", „fiice ascultătoare", „femei înțelepte", „mame iubitoare" ș.a. S-a spus că din alăturarea și comentarea acestor trăsături, anunțate de fapt chiar prin titlurile pieselor, s-ar putea întocmi un tratat de morală familială, pe cât de simplu și de real, tot pe atât de optimist și de corespunzător cu spiritul democratic ce începea să-și facă drum în epocă.

Discuția asupra lui Goldoni și a locului ce ar reveni operelor sale în creația de teatru a lumii este departe de a se fi încheiat. Pe alocuri, domnește încă impresia că arta acestui scriitor ar fi o artă facilă, fără adâncimi și complexități, putând să determine mai mult delectări de moment decât stări sufletești cu nuanțe și urmări meditative. Putem considera că aceste reticențe nu au în totul dreptate. Într-adevăr, nu trebuie să exagerăm, numindu-l pe autor un *mare* reformator al scenei comice; e cazul, însă, să recunoaștem că din comediile sale iradiază ceva de sănătate morală și de adeziune la fericirile posibile ale vieții, trăsături care spiritualmente fac parte din postulatele umane ale climatului iluminist.

Dintre adversarii lui Goldoni, și anume adversari în ce privește concepția de teatru, ne pot reține atenția, într-un chip mai aparte, atestat propriu-zis de aproape unanimitatea istoriei literare, două nume: abatele P. Chiari și Carlo Gozzi.

Primul, ***P. Chiari*** (1712–1785), în numeroasele sale comedii, scrise cu rapiditate şi facilitate în ritm de cinci-şase pe an, are puncte de asemănare cu comediile „larmoyantes" la modă în Franţa. Subiectele alunecă uşor, câteodată şi excesiv, în melodramă: răpiri, copii naturali, călugăriţe răpite, întâmplări neobişnuite, escaladări nocturne, acte patetice de eroism, amestecuri de vulgaritate cu extravaganţe pretenţioase ş.a. Critica se întreabă dacă acestea reieşeau efectiv dintr-o viziune de artă în cugetul scriitorului ori nu făceau altceva decât să măgulească gusturi simpliste şi îndoielnice într-o epocă de confuzie sau într-o perioadă literară pe cale de dispariţie. Astfel, realismului propus de Goldoni în încercarea acestuia de reformă, Chiari îi punea în faţă o concepţie opusă, cerând ca în teatru imaginaţia şi sensibilitatea să-şi păstreze în totul vechea lor prioritate. Astăzi, teatrul lui Chiari, ca şi firavele lui manifestări teoretice, nu mai prezintă decât un simplu interes documentar.

În schimb, conflictul literar dintre Goldoni şi Carlo Gozzi este de natură să reţină atenţia istoriei şi a criticii teatrale într-un chip neasemănat mai viu şi mai substanţial.

Carlo Gozzi[1] pleca de la ideea că „naturaleţea" şi „adevărul" cerute şi practicate de teatrul lui Goldoni poate dăuna teatrului italian şi poeziei în genere. Tot atât de plauzibil este că o seamă de idei la ordinea zilei – drepturi naturale, legi naturale, fraternitate, egalitate ş.a. – îl iritau deopotrivă. Avea impresia că aceste idei, în loc de a veni efectiv într-un sprijin al oamenilor, dimpotrivă, puteau să le dăuneze, întreţinând în cugetele acestora un spirit de vrajbă ori de revendicări vindicative. Considera, chiar, că teatrul ar putea contribui ca asemenea urmări să devină de-a dreptul primejdioase. Reprezentarea realităţii – adaugă mai departe – poate aluneca în vulgaritate. Romanţiozitatea, gigantescul, miraculosul, fantasticul, feericul de basm, toate acestea sunt mai aproape de materia poeziei şi în consecinţă o pot sluji mai bine.

Conflictul de idei cu Goldoni – conflict ce i-a provocat acestuia şi grele amărăciuni sufleteşti, care în bună parte l-a şi determinat să se exileze în Franţa – s-a purtat pe tema unui gen tradiţional: *commedia dell'arte*. Gozzi admitea, oarecum, că în practicarea curentă a acestui gen de teatru puteau să se producă exagerări, cu căderi în stereotipie, în manifestări vulgare, chiar şi în situaţii indecente. Susţinea, totuşi, că această formă de comedie constituia o glorie naţională, nu mai puţin şi un inegalabil mijloc de a se întreţine comunitatea publicului cu scena de teatru. De aici, datoria lumii italiene de a-i păstra existenţa, indiferent ce mode, tendinţe sau idei noi ar încerca să i se opună. Reforma iniţiată de Goldoni – un teatru întemeiat pe observarea realităţii – îi părea, nu numai inutilă, ci şi periculoasă. Drept replică la această reformă, şi-a propus să câştige adeziunea publicului larg oferindu-i un teatru în care fantasticul, naivitatea şi transparenţele lui copilăreşti să deţină cuvântul principal. Astfel, între 1761–1765, s-au născut cele zece *fiabe* (de la *fiaba*, fabulă), poveşti feerice, împletind în ele trei categorii de elemente: întâmplări fantastice împrumutate din povestirile orientale, scene de *lazzi* cu măşti din *commedia dell'arte* şi aluzii sau chiar figurări de satiră contemporană. Pentru moment succesul acestui teatru „fiabesc" a fost răsunător. Totul,

1 A trăit între anii 1720–1806, exclusiv la Veneţia. Împrejurările l-au silit să se afle de tânăr în căutarea existenţei. De la început – pe considerentul că literatura şi teatrul veneţian înotau în mediocritate – şi-a atribuit o misiune de reformator. Aplecarea sa spre polemică şi ironie muşcătoare l-a întreţinut cu atât mai mult în această acţiune. Viaţa i-a rezervat multe amărăciuni şi decepţii: acestea, însă, nu l-au împiedicat de a persevera până la capăt în apărarea convingerilor sale.

Timp de 27 de ani, a furnizat trupelor de teatru, în special aceleia a arlechinului Truffaldini Sacchi, mai multe zeci de compoziţii dramatice. Cele mai interesante sunt cele zece „fiabe", scrise între anii 1761–1765. Citâm dintre acestea: *Iubirea celor trei portocale (L'Amore della tre melanrancie), Corbul (Il corvo), Turandot.*

însă, s-a dovedit mai mult foc de paie. Faptul este cu atât mai caracteristic, cu cât amendarea acestui teatru nu a venit din afară – în Germania, de exemplu, „fiabe"-le s-a bucurat de notorietate până în inima secolului al XIX-lea – ci din Italia însăşi. În raport cu realizarea lui Goldoni, mişcarea întreprinsă de Gozzi rămâne palidă. Acţiune prin salturi; adesea, nepotriviri între principiile afişate şi construcţia dramatică prezentată propriu-zis; preferinţă dată fantasticului, într-o epocă în care simţul realităţii îşi reclama cu autoritate drepturile lui intrinseci; prea multă parodiere la adresa adversarilor săi de idei, a lui Goldoni în special; încercarea de toscanizare a textului dramatic – dialectul de bază al limbii literare italiene – şi ideea că această încercare ar putea conveni în totul şi sentimentului popular, apărarea tradiţiei, totodată şi veleităţi inovatoare; toate acestea – cu partea lor limpede ca şi cu laturile lor controversabile – sunt aspecte care i-au interesat pe contemporani, care i-au adus lui Gozzi unele câştiguri de cauză, dar care în curgerea vremii s-au perimat.

3. Tragedia, ca mesaj: Alfieri

Rareori, poate, o soartă literară mai greu de caracterizat dintr-o dată ca aceea a lui ***Vittorio Alfieri***[1]. Ca formaţie spirituală, în bună parte şi ca gen de operă scriitorul poate părea un neoclasic. În realitate, însă, a fost un spirit viu şi generos al epocii sale. Era în acord cu gândirea iluministă; putem afirma că şi-a însuşit-o şi a slujit-o, contextual, până în esenţa ei. Iar ca fond sufletesc, mai ales dacă ţinem seama atât de dispreţul său pentru mediocritate cât şi de rostul înalt pe care îl atribuia vieţii, a fost în toată puterea cuvântului un precursor romantic.

Iniţial, se părea că tânărul Alfieri nu făcea altceva decât să practice cu rafinament un epicureism facil, lăsându-se prins de fervorile şi strălucirile trecătoare ale acestuia: disponibilitate, risipire, goană după voluptăţi, călătorii de agrement, extravaganţe, tentaţii snobe, înstrăinare de limba maternă, anume preferinţe pentru ambianţa franceză de tip salonard, prietenii pasagere ş.a. Mai târziu, însă, un reviriment puternic, cu coborâri atente în sine, cu retrageri în locuri unde să poată medita în linişte şi cu hotărâre, cu voinţă necruţătoare de studiu, cu revenire la sentimentul limbii naţionale şi, în genere, cu acel fior de răspundere şi de energie interioară pe care îl reclamă conştiinţa unei misiuni.

1 Vittorio Alfieri (1749–1803) a debutat în teatru în anul 1775 cu tragedia *Cleopatra.* Găsim aici germenul unei idei care avea să cuprindă într-o bună parte a creaţiei sale dramatice; setea de putere absolută îl poate duce pe individul în cauză până la a comite infamii, fie şi în mod gratuit. Legătura de dragoste cu contesa d'Albany, care ulterior i-a devenit soţie, a marcat în viaţa sa spirituală o cotitură hotărâtoare. În trei piese care au urmat – *Philippo, Polinice, Antigona* – intenţiile de reformator ale autorului au început să se definească: o singură intrigă; dispariţia confidentului; personaje puţine; vocabular cât mai strâns, unitate, conciziune, notă energică. În perioada dintre 1775–1782, poetul a compus principalele sale tragedii. *Agamemnon* şi *Oreste* descind în bună parte din *Orestia,* trilogia eschiliană; *Virginia* e socotită printre piesele lui Alfieri cele mai originale; *Conjuraţia Pazzi-lor* numără pe Medici – şi faptul poate fi discutabil – printre tirani; *Maria Stuart* reflectă o lipsă de simpatie a autorului faţă de eroina piesei. Tot din această perioadă datează piesele: *Timoleon, Octavia, Saul, Meropa.* După 1783, în timpul şederii la Paris, Alfieri a dat la iveală încă o serie de tragedii: *Agis, Sofonisba, Myrhha, Brutus I, Brutus II.*

După peregrinări în Franţa şi Anglia, Alfieri s-a stabilit la Florenţa, unde şi-a şi dat sfârşitul. Un contemporan – rămas necunoscut – ne relatează în legătură cu acest sfârşit: „...După ce şi-a surmenat sufletul, cugetul şi memoria cu atâta studiu, cu atâtea emoţii, cu atâtea impacienţe şi nădejdi, după ce s-a îmbătat de plăcere, de muncă, de glorie, Alfieri s-a îndreptat spre termenul prematur al carieri sale...".

Mormântul său, executat de Canova, se află în basilica Santa-Croce din Florenţa, lângă acelea ale lui Michel-Angelo şi Machiavelii.

Pe de o parte, omul şi opera au pus în mişcare coruri întregi de admiraţie; pe de altă parte, s-au revărsat asupra acestora şi tot atâtea obiecţii, critici ori proteste. Astăzi, însă, nu se poate spune că vederile istoriei şi ale criticii literare ar fi ajuns cu certitudine să stabilească asupra acestei opere un numitor comun.

Să scrutăm, în mulţimea acestor comentarii critice, câteva linii schematice! Unele din acestea poartă semnături notorii: Ginguené, d-na de Staël, Villemain, W. Schelegel.

Lui Alfieri – ni se spune – nu i-a lipsit geniul propriu, totuşi, părţi întregi din opera sa ni-l pot înfăţişa ca pe un imitator al tragediei franceze, al lui Corneille în special. Multă retorică; nu însă şi tot atâta poezie. A micşorat numărul personajelor: patru, cinci, cel mult şase; monologurile, însă, au rămas mai departe lungi şi declamatorii. Poetul aspira să realizeze sublimul; este îndoielnic, însă, că s-ar fi ridicat la acest nivel. Într-adevăr măreţie, putere, tensiune; dar, acestea, nu până la pragul lor de sus, cel dorit de autor. Tocmai pentru că a vizat prea departe, poetul nu a izbutit să se ferească îndeajuns de afectări şi artificii. Continui încordări de acţiuni şi sentimente, rămâne de văzut, însă, dacă acestea puteau să producă în simţirea spectatorului fior patetic ori mai degrabă oboseli şi rezistenţe. În ce priveşte limba: laconisme, inversiuni stilistice, accente de energie, multă voinţă, desigur, dar nu şi egală intuiţie poetică. Înţelegând să respecte canonul clasic al „unităţilor“, poetul s-a văzut silit ca în loc de acţiuni propriu-zise să aducă pe scenă mai mult relatări despre acestea. Dramele, incontestabil, cuprindeau idei mari, generoase; de atâtea ori, însă, versul greoi şi declamaţia insistentă le-a înceţoşat comunicativitatea. Totul, parcă, lăsa ca în final să ne punem o întrebare ca aceasta: avem de-a face cu o reformă profundă, capabilă să desfiinţeze convenţii de teatru vetuste şi să iniţieze un proces efectiv de regenerare dramatică, ori doar cu o reformă aproximativă, stăruind mai mult în veleităţi şi detalii?

Printre altele, nu au lipsit nici obiecţii punând în cauză sinceritatea poetului în ce priveşte ideile sale liberale şi democratice. Cum se acordă, oare, declaraţiile de patriotism şi de convingeri democratice ale scriitorului cu felul său aristocratic şi gusturile lui blazonarde? Pentru că la început, ştim, Alfieri a salutat izbucnirea Revoluţiei Franceze cu entuziasm; ulterior, însă, reacţiunile lui faţă de mersul revoluţiei au devenit altele, denotând că în cugetul său stăruiau încă prejudecăţi nobilitare, prejudecăţi de care realmente nu s-a desprins niciodată pe de-a-ntregul. Autoritatea lui Alfieri este notorie. Opera sa cuprinde scrieri diferite: poezie, proză, memorialistică, eseuri filozofico-politice, teatru. În posteritate, mai cu seamă, a intrat cu acesta din urmă. Într-o primă etapă de viaţă, într-adevăr, nimic din comportarea omului nu părea să anunţe evoluţia lui de mai târziu. Însă, din clipa în care a înţeles că ar putea să însemne pentru ţara sa o prezenţă şi o forţă spirituală, străduinţa şi consecvenţa de care a putut să dea dovadă sunt exemplare. A resimţit de aproape scrierile mai multor gânditori iluminişti: Montesquieu, Voltaire, J.-J. Rousseau, Helvetius. *Vieţile paralele,* cartea lui Plutarh, avea să-i fie până la sfârşitul vieţii carte de căpătâi. Iniţial, în călătoriile lui căuta cu deosebire plăcerea; ulterior, această plăcere avea să se transforme în studiu şi nevoie de cunoaştere. Roma, Florenţa, Veneţia, Genova acestea, rând pe rând, i-au ajutat să descopere, să înţeleagă, să integreze imaginea Italiei. Pe de o parte o Italie încărcată de istorie, titulară şi gestionară în lume de vestigii şi patrimonii unice; pe de altă parte: o Italie ameninţată de pericole şi impasuri, silită să navigheze printre incertitudini, pândită de ceţuri groase, lăsând impresia că ar putea fi împinsă până la a se despărţi de propria ei realitate. De aici, sentimentul unui comandament superior: este necesar ca în ţară să ia fiinţă şi să se propage o acţiune de regenerare naţională. Alfieri şi-a constituit din acest comandament un piedestal de viaţă, ca om şi cetăţean.

În ce constă reforma gândită de scriitor? Şi-a impus să restaureze tragedia, înscriind-o cu drepturile ei clasice în datoria naţională şi în aspiraţiile de viaţă ale poporului italian. Se declara împotriva romanescului în general, a romanescului edulcorant de tipul Metastasio în special. Înţelegea să se adreseze sever, scrutător, cu învestiri morale de pedagog naţional, unei Italii umilite şi dominate de baionete străine.

Alfieri a scris şi câteva comedii. Interesul său major, totuşi, este închinat tragediei. Ne putem da seama de ce. Explicaţia, aici, împleteşte argumentul estetico-filozofic cu unul de oportunitate patriotică. Concepţia scriitorului, în această privinţă, răsună limpede, peremptoriu. Tragedia, cu puterea ei aparte de a pune în lumină şi a mobiliza virtuţi umane, este chemată şi este datoare să ia parte activă la opera amintită de regenerare. Ce altă producţie literară, ca tragedia, ar putea să exprime mai bine *eroicul,* cu semnificaţiile lui înalte şi capacitatea sa de abnegaţie, cu virtuţile lui intrinseci?

Gândirea istorică de concepţie renascentistă – Machiavelli, Campanella, Giordano Bruno – continua să aibă un cuvânt de spus. *Scienza nuova* a lui Vico, departe de a umbri cumva această gândire, dimpotrivă, o confirma şi o adâncea, în premisele ca şi în dezvoltările ei. Alfieri nu era şi nici nu ar fi putut să rămână străin de această atmosferă. O resimţea ca făcând parte din mersul necesar al lucrurilor. Îi recepta ecourile, poate nu cu totală pătrundere filozofică, dar oricum cu intuiţii de poet, cu implicaţii subiective de lirism, cu raportări directe la un patriotism italian de factură pasională, patetică.

Sub aspect formal, Alfieri se supune canoanelor clasice fixate de şcoala şi tradiţia franceză. Fondul pieselor lui, însă, cultivă în el direcţii social-politice. Alfieri, şi el, se înscria într-un mare protest al vremii. Societatea italiană adăposteşte în ea inechităţi şi injustiţii. Ţara se află sub două despotisme: cel regal şi cel papal. Se trece cu uşurinţă peste principii, reguli şi datorii de viaţă, ale adevărului, ale libertăţii, ale virtuţilor individuale şi colective de care progresul societăţii are nevoie esenţială. Apar astfel în joc două mari proteste, cărora poetul tragic este dator să le dea glas: împotriva tiraniei şi împotriva lipsei de libertate. Tirania – întrucât din ea derivă tot cortegiul relelor – este văzută în opera poetului italian ca deţinând în ea semnificaţii de fatalitate ca acelea ale Destinului în tragedia clasică.

Personajul Saul din piesa cu acelaşi nume – piesa despre care o parte a criticii afirmă că ar fi cea mai bună tragedie ce s-a scris vreodată în Italia – este o încarnare a tiranului obsedat de putere absolută. Ca om, Saul nu este lipsit de trăsături sufleteşti trădând nobleţe de caracter. Din nefericire, însă, pasiunea pentru putere ajunge să i le domine; va fi împins până în cele din urmă în acte de demenţă şi disperare tragică. Prin transparenţa motivului biblic desluşim proteste, atitudini şi militări cu forţă morală dintr-o rază de preocupări contemporane ale poetului. *Virginia* – ca să luăm încă un exemplu – ocupă un loc caracteristic în seria operelor denumite de autor „tragedii ale libertăţii". Fondul istoric este luat din Titus-Livius. Peripeţiile, însă, sunt inventate de autor, aşa încât să poată sluji tezei sale. Tânărul tribun Icillius, apărător hotărât al libertăţilor romane, este în luptă cu Appius Claudius, şeful decemvirilor. Acesta, în urmărirea planurilor lui, nu are reţineri sau scrupule. Va pune la cale ca Virginia, logodnica de origine plebeiană a tânărului tribun, să fie cumpărată ca sclavă de către unul din oamenii săi. Icillius, curând după aceasta, iniţiind o mişcare de revoltă va cădea în luptă. Virginia, acum, este fără apărare. Tatăl ei, legionarul Virginius, va prefera să înfigă în ea un pumnal decât s-o lase pradă dezonoarei şi voinţei tiranice a lui Appius.

În centrul principalelor tragedii ale poetului italian – aşa cum am mai spus – aflăm protestul acestuia împotriva tiraniei. Ideea este nobilă; situaţiile din epocă îi confereau o legitimitate în plus. Rămâne de văzut, însă, dacă nu avem de-a face în aceasta şi cu anume

schematizări ori explicații simpliste. Istoria nu raportează totul la tiranie și la actele tiranilor. Oricând, indiferent ce latură a lor am urmări să punem în lumină, faptele omenești trebuiesc văzute și în complexitatea lor. Protestele poetului, adesea, sunt însoțite cu accente de blestem și ură. Este de discutat dacă asemenea subiectivizări ori transpuneri pasionale pot fi în totul fericite. În ce măsură, oare, autorul care recurge la un subiect istoric are dreptul să se abată de la linia obiectivă a acestui subiect și a-l conforma după interesele pledoariei avute în vedere? Alfieri – găsim în judecățile unor comentatori – a văzut indivizi, joc de forțe individuale, împrejurări capabile să inspire demonstrații de amploare epică, dar nu deopotrivă și procese de durată, realități din structurile profunde și complexe ale materiei istorice. Există impresia că și aceasta a contribuit ca peste majoritatea operelor dramatice ale poetului să se fi așternut uitarea.

În ce privește influența literară și chiar influența dramatică exercitate de scrierile lui Alfieri, părerile sunt împărțite. În schimb, sub raport patriotic și moral, opinia este unanimă. În viața politică a Italiei, ca și în starea de spirit a poporului, tragediile compuse de Alfieri au jucat roluri salutare. Sentimentul public italian este îndreptățit să vadă în aceste tragedii lecții de voință națională și să resimtă pentru autorul lor admirație, recunoștință, chiar și venerație. Flacăra unei anume conștiințe italiene, legată de măreții istorice, artistice și politice, era amenințată să se stingă. Mesajele din teatrul lui Alfieri i-au ajutat acestei flăcări să se reaprindă. Avem în față un model de felul cum intuițiile și actele de dăruire ale unui artist s-au putut afla în strânsă conjugare cu aspirațiile profunde și legitime ale unei întregi națiuni. Regenerarea italiană, inclusiv voința de independență care avea să desăvârșească unitatea națională din secolul următor.

Spiritul luminilor, și el, a înregistrat prin acest teatru o confirmare semnificativă. Capitolul, firește, poartă pecete și coloratură italiană. Trebuie să admitem, însă, că ecourile lui nu s-au cantonat în spațiu strict peninsular, ci s-au propagat și mai departe. În special, s-au propagat acolo unde libertatea era ținută în lanțuri și unde popoarele în cauză se vedeau încurajate în a încredința teatrului militant mari aspirații de viață.

4. Aspecte iberice

Ce ne înfățișează, în această epocă, teatrul spaniol?

Într-un fel, lucrurile par vii și înfloritoare. Amintirea secolului anterior continuă să fie prezentă în cugetele vremii. Cei care se declară și se declamă discipoli ai marii școli de teatru spaniol – ilustrate prin Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Alarcon – sunt mulți. Aproape că nu este oraș sau localitate mai răsărită din țară, care să nu-și aibă o sală și o formație de teatru. În lumea aristocrată, asistăm în acest sens la adevărate întreceri; a-și avea trupa proprie de actori constituia pentru fiecare curte aristocratică un semn în plus de blazon și importanță nobilitară. Și în sfera regală, faptele decurgeau asemănător. Pe tronul țării se află Filip al V-lea, nepotul lui Ludovic al XIV-lea, regele-soare. Moda și gusturile franceze, în tonul practicat la Versailles, sunt la ordinea zilei. Tragedia, franceză, implicit și *Poetica* lui Aristotel, se înscriu în *halo*-ul acestor influențe. Este întemeiată o *Real libraria,* după modelul Bibliotecii regale de la Paris. Tot așa și Academia spaniolă, înființată în 1714; ca organizare, ca program de activitate, ca formă de patronaj, ca prestigiu ierarhic, își propunea să însemne o reeditare națională a celei franceze.

Într-alt fel, însă, situația este mai puțin încurajatoare. Extensiune în suprafață, nu și egală realizare în fond. Multe traduceri, adaptări, imitații, reluări, dar nu și opere care într-adevăr să dea măsura unor demersuri și cuceriri reale. Atmosfera generală este una epigonică. Amestecuri confuze de genuri și stiluri. Se scriu „tragi-comedii", cu sutele și miile. Multe din acestea se consideră ca descinzând și ca trebuind să continue *comedia nueva,* inițiată de Lope de Vega. Numai că în aceste producții noi elementul tragic și elementul comic nu se mai întrepătrund subtil și grațios, cu acea ambiguitate abilă care făcea farmecul vechilor modele, ci se manifestă trunchiat, schematic, mai mult ca într-o demonstrație logică decât ca într-o învăluire cuceritoare de psihologie și abilitate artistică. Preluările din autorii vechi, adesea, sunt preluări simplificatoare. Ce contează, mai cu seamă, sunt fapte de suprafață, adesea anecdotice, capabile să dea mulțimilor confuze de spectatori satisfacții imediate. De exemplu: de la Lope, deznodăminte fericite; de la Caldéron, loviturile de teatru; de la Tirso, efecte neașteptate; ș.a.m.d.

Comparând aceste două situații, s-ar putea spune că tabloul înfățișând aspecte de criză apare mai pronunțat decât celălalt. Într-adevăr, suntem departe de ceea ce am văzut că se petrecea în mișcarea dramatică a vremii din alte țări europene. Am greși, totuși, dacă scepticismul provocat de aceste constatări ar stărui să ia proporții. Pentru că, în mulțimea existentă de fapte epigonice ori de trăsături în declin, scânteiază totuși și unele încercări mai substanțiale anunțând și încadrări în spiritul reformator al vremii.

Trebuie să notăm, mai întâi, demersul teoretic consemnat de ***Ignacio de Luzàn*** (1702–1754) în *Poetica* sa (*La poética o reglas de la poesia en general y de sus principales especies,* 1737). Lope de Vega și Calderón – ni se spune – au avut geniu. Dar, în opera lor, nu totul este fericit. Execuția, adresa, denotă grabă, neglijență, tendință declamatorie, abatere de la regulile stricte de artă. Prea mulții discipoli ai lui Gongora și Gracian, și aceștia, au contribuit la o anume abatere a gustului public de la regulile sobrietății și ale echilibrului poetic. E necesar, de aceea, ca autorii să ia aminte la exemplul școlii franceze și ca în creația de teatru să se treacă la mai multă interpretare a doctrinei lui Aristotel.

S-a spus că aceste idei din *Poetica* erau o mănușă pe care Luzán, patron al partizanilor numiți *afrancesados* (francizanți), o azvârlea provocator poeților naționali. Între cei care s-au gândit să ridice această mănușă, numele cel mai caracteristic este acela al lui ***Vincente Garcia de la Huerta*** (1734–1787). Era bibliotecar al regelui Carol al III-lea și membru al Academiei spaniole. Ca autor dramatic, s-a impus prin tragedia *Rașela (La Raquel).* Subiectul era împrumutat dintr-o piesă mai veche, *Evreica din Toledo* a lui Juan-Battisto Diamante, poet dramatic spaniol din a doua jumătate a secolului trecut. Unele trăsături ale eroinei – metresa evreică a regelui Alfons al VII-lea – ne pot reaminti de Electra sau de Zaïra, respectiv din piesele lui Sofocle și Voltaire. Tratarea, de asemenea, a urmat anume norme franceze: cele trei unități, versificație nobilă, linie stilistică. În ce privește veracitatea situațiilor, de aceasta s-a preocupat mai puțin. Deci, oarecum, un spirit de compromis, între declarația de principii și punerea acestora în practică. Tot așa și în *Agamemnon răzbunat (Agamemnon vengado),* tragedia următoare. Mulți au aplaudat adversarii poetului, însă, l-au atacat violent. Huerta, pentru moment, nu a găsit argumente capabile să reconcilieze cele două tabere. Drept răspuns, în special aristotelicienilor înverșunați, a publicat în 17 volume *Teatru spaniol ales (El teatro espagnol escogido,* 1785); această colecție avea de scop să popularizeze opera uitată ori amenințată să treacă în uitare, totodată să reamintească poporului spaniol bogății și frumuseți dramatice din patrimoniul național.

Printre teoreticienii partizani ai școlii franceze, de fapt un discipol al lui Luzán, poate fi amintit și ***Nicolas Fernandes de Moratin*** (1737–1780). Ideile sale despre teatru sunt expuse

în trei discursuri reunite sub un titlu generic: *Adevăruri despre teatrul spaniol (Desengaños del teatro español)*. Denunță lipsa de regularitate, în teatrul spaniol mai vechi ca și în cel modern. Se miră că într-o țară ca Spania, profund catolică, teatrul lui Calderón a putut avea răsunetul cunoscut. În tragediile pe care le-a scris – *Lucreția, Hormesinda, Guzman viteazul (Guzmán el Bueno)* – s-a conformat în totul regulilor clasice. Tabăra celor *afrancesados* l-a elogiat insistent; ceilalți l-au numit pedant și nepatriot.

În comedie, s-ar părea că spiritul reformator s-a afirmat ceva mai viu. O încercare a lui Luzán, *Rațiunea împotriva modei (La razón contra la mode)* este de fapt o traducere după *Préjugé à la mode* de Nivelle de la Chaussée. Un pas important este marcat de ***Gaspar Melchior de Jovellanos*** (1744–1811) prin piesa *Vinovatul onorabil* (*El delicuente honrado*, 1774). Autorul, aici, încearcă să nu se mai supună regulilor. Preferă să renunțe la acea unitate interioară pe care respectarea regulilor ar fi putut s-o asigure piesei sale, pentru ca în schimb să dea mai multă libertate sentimentului și notei patetice. Satira poate fi satiră, comicul moravurilor poate fi expresiv și fără a se recurge la violențe de limbaj sau îngroșări de situații. Un decret dat de Carol al III-lea, potrivit căruia duelіștii puteau fi condamnați la moarte, producea rumoare în opinia publică. Tema piesei se inspira din această stare de spirit. Atitudinea scriitorului se afla de partea umanității sensibile. Piesa se rânduia în ceea ce contemporanii numeau „comedia tierna" sau „drama sentimental". Ca gen, se apropie de ceea ce în Franța, în aceeași epocă, se constituia prin „la comédie larmoyante".

Cel mai reprezentativ autor de comedii în această epocă, de fapt și singurul ale cărei opere ar putea să găsească și în epoca noastră audiență, este ***Leandro-Fernández de Moratin***[1], fiul acelui Nicolas despre care s-a amintit anterior.

Era, până la un punct, și doctrinar. Ce întâlnim în vederile teoretice ale acestuia? Mai întâi, ceva din *mimesis*-ul aristotelician: sub formă de dialog – ni se precizează – comedia trebuie să prezinte o „imitație". Apoi, sub o formă oarecum eufemistică, o reiterare a „unităților clasice": evenimentul relatat s-a petrecut într-un *loc* anumit, de-a lungul *câtorva ceasuri*, între personaje *particulare*. De asemenea, și un corolar de esență iluministă: acțiunea, caracterele, sentimentele și tot ce intră în desfășurarea dramatică trebuie să conducă înspre un *adevăr*, să pună în lumină o *virtute*, să arate cât *ridicol* pot adăposti viciile omenești, să prevină împotriva *erorilor* comune care pot pândi viața societății. Condiția estetică, bineînțeles, este de rigoare. Dar, mai presus de toate, teatrul are datoria să se simtă în serviciul societății și al progresului uman. Îi trebuie oricând o capacitate de gândire și de acțiune: capabilă să discearnă cu folos în chestiunea fluctuantă a binelui și a răului. De aceea, nu ar fi de ajuns ca teatrul să aibă în vedere doar personaje eroice, ieșite din comun, stăpâne în mod absolut pe puterile lor proprii și pe mijloacele lor de realizare. Scena de teatru, mai ales, trebuie să se deschidă și oamenilor obișnuiți, muritorilor de rând, acelora care pot descoperi calea adevărului și virtuții treptat-treptat, cu judecată, cu simțire, cu deprinderi cuminți ale vieții.

Ce găsim în cele cinci comedii din care se compune opera dramatică a acestui autor? Stăruiri vizibile, dar filtrate discret, în ape ale tradiției franceze. Intrigi simple, aproape lineare,

---

1 Leandro-Fernández de Moratin (1760–1828) contează printre marile figuri literare din Spania vremii. Principala contribuție, în formația sa spirituală, se leagă de literatura și civilizația franceză. Ca autor dramatic, a scris cinci comedii, în toate având pe Molière drept spirit tutelar. Aceste comedii sunt: *Bătrânul și fata tânără (El Viego y la Niña*, 1790), *Baronul (El Baron), Cafeneau (El Café*, 1803), *Femeia ipocrită (La Mogigata*, 1804), *„Da"-ul fetelor tinere (El si de las ninas*, 1806). Către sfârșitul vieții, a întocmit o vastă și savantă antologie a teatrului spaniol: *Originile teatrului (Origenes del teatro español)*. Ținea să demonstreze, prin această lucrare, că între neoclasicismul teatrului spaniol din secolul al XVI-lea și cel din secolul al XVIII-lea nu există *hiatus*-uri ci situații de continuitate.

în contrast deci cu încărcătura barocă din cea mai mare parte a teatrului spaniol. Dirijarea interesului dramatic, mai mult înspre intrigă și peripeții decât înspre studiul de caractere. Dialoguri vii, cu abundență comică, în desfășurare naturală și antrenantă. Chestiuni privind reforma caracterelor, pentru salvarea lor din pervertirea în care le pot împinge diferite instituții și convenții sociale. Unele săgeți satirice îndreptate către mai mulți autori dramatici din epocă. Proteste și amendări ale devoțiunii ipocrite.

Iată, pe scurt, câteva reliefări din una dintre aceste comedii: *Femeia ipocrită (La Mojigata)* este o reluare modernizată a temei și acțiunii din *Marta la Piedosa,* piesa cunoscută a lui Tirso de Molina. Doña Clara are curajul să promită iubitului ei că îi va deveni soție, dar în același timp lăsând familiei sale impresia că este gata să intre la mănăstire. Când complotul se va da pe față, tatăl Clarei, deși contrariat, nu-i rămânea altceva de făcut decât să accepte situația. Propriu-zis, până unde mersese „ipocrizia" tinerei fete? Disimulase o iubire sinceră, pentru un om pe care îl stima, lângă care vedea posibilă o viață demnă, frumoasă.

De altminteri, și în cugetul tatălui contrariat se petrecea un reviriment. Îmbrățișând-o pe Inés, nepoata pe care un moment fusese gata s-o suspecteze pe nedrept, își mustră oarecum conștiința. „De acum înainte – îi spune acesteia – va ști mai bine să distingă între adevărata virtute și cea falsă".

Câteva cuvinte și despre *„Da"-ul tinerelor fete (El si le las niñas),* cea mai reputată și cea mai populară dintre comediile autorului spaniol. Doña Irena, o văduvă necesitoasă, nădăjduiește să-și rezolve neplăcerile financiare acordând mâna fiicei sale lui don Diego, un bogătaș sexagenar. Paquita, care și-a făcut noviciatul într-o mănăstire, nu ar putea să replice mamei sale, vreodată, cu un *nu.* Va ști însă că conducă lucrurile în așa fel încât până la urmă, prin consimțământul tuturor, să-și apere dragostea și să ia în căsătorie pe bărbatul pe care îl iubea, don Carlos, tânăr ofițer de dragoni, nepotul unchiului-pretendent.

Aparent, acțiune este idilică. În fundalul faptelor, însă, putem desluși și semnificații mai de substanță. Își stau față în față două generații. Nu poate fi vorba, propriu-zis, de o luptă deschisă, acerbă, între ele. Nu este mai puțin adevărat, însă, că fiecare dintre părți se află pe pozițiile ei, cu criterii și justificații proprii. Cei doi tineri își vor obține emanciparea la care erau îndreptățiți, în aspirația și în drepturile lor naturale la viață. Este interesant că această emancipare s-a putut produce în ordine, cu desfășurări firești, fără ca cineva să rămână contrariat profund, fără ca generația anterioară să aibă sentimentul că ar fi fost frustrată de ceva din respectul ce i se cuvenea, fără ca în normele și așezările societății să se petreacă prin aceasta vreo dezordine sau vreo zdruncinare. Putem citi prin transparența acestei situații un sentiment de încredere în om, în aspirațiile lui naturale, în puterea societății de a i le înțelege și a i le garanta în ultimă instanță. În totul, un mesaj iluminist simplu, îndeajuns de limpede și convingător.

Majoritatea istoriilor literare consideră că o altă personalitate reprezentativă a comediei spaniole, meritând ca în galeria de epocă să figureze pe lângă Moratin-fiul, este ***Ramon de la Cruz*** (1731–1794), autorul aclamat de către contemporani ca și de către urmași pentru aproximativ cele trei sute de *sainete* ale sale.

Ce erau de fapt aceste *sainete?* Termenul este intraductibil; trebuie folosit, deci, în această transpunere literară. E vorba de piese scurte (durată maximă: 20–25 minute), scrise vioi și savuros, trebuind să intre cu notă agreabilă în completarea spectacolelor de teatru. Nu constituiau în mod absolut o noutate, le putem recunoaște unele antecedente în *schițele* lui Lope de Rueda și în *extremeses*-urile lui Cervantes, Lope de Vega, Calderón ș.a. Intrigi simple, banale și amuzante, inspirându-se în genere din viața obișnuită, din pitorescul cartierelor

mărginaşe, din peisajul mulţimilor pestriţe din pieţe sau din preajma arenelor. Personaje: negustori de tarabă, meseriaşi, bărbieri, vânzători de castane, clerici dispuşi spre mici tranzacţii ori spre abateri de la stricteţea canoanelor, oameni fără căpătâi, proprietari de asini, soldaţi, femei şi bărbaţi în căutare de aventuri pasagere ş.a.m.d. Situaţii şi intrigi de felul acestora: Petra, ieşind la plimbare cu ofiţerul ei, s-a împopoţonat cu toate panglicile şi dantelele din lume; un îndrăgostit este gata să-şi vândă şi cămaşa de pe el, pentru a putea să plătească o serenadă sub balconul iubitei; „căpitanul" pe care îl plânge văduva îndurerată nu a fost un căpitan de oşti ci unul de hoţi; o vecină şi-a educat în aşa fel pisica, încât puii pe care aceasta îi vâna prin curţile alăturate să ajungă nevătămaţi în cuptorul şi la masa stăpânei ei; două femei se ceartă pentru acelaşi Gorito, fiecare dorindu-şi-l pentru ea ca bărbat; ş.a.

Privite în totalitatea lor, cele trei sute de *sainete* ale lui Ramón de la Cruz alcătuiesc o largă şi populară frescă de moravuri spaniole. Realitate, totodată şi fantezie; pitoresc, dar şi imagini groteşti; zugrăviri ieşite din observări atente asupra unor fapte obişnuite, deopotrivă şi multă improvizaţie; adevăr, totuşi şi bizarerie. S-a spus – nu fără o anume justeţe – că aceste schiţe ale poetului dramatic ar putea să însemne un corespondent scenic al *capriciilor* din picturile lui Goya.

Forţamente, încercând să cuprindem aceste producţii într-o interpretare finală, ne izbim de unele situaţii ambigui. Epoca iluministă, în esenţă, era o epocă optimistă, încrezătoare în puterile omului, în structurile societăţii şi în legea istorico-morală a progresului. Aceste *sainete,* însă, pot lăsa o impresie contrarie. Nu doar pe alocuri, ci chiar în ansamblul lor, imaginea pe care o propagă poartă în ea accente de sarcasm, scepticism şi cruzime. Râsul din ele poate fi mai degrabă un râs amar decât unul de fericire. Omul, în majoritatea acestor schiţe, apare micşorat; sfârşeşte de regulă în ridicol; nu ne dă putinţa să simţim că în făptura lui sufletească ar exista şi laturi care să merite respect şi afecţiune. S-ar spune că lucrurile sunt în aşa fel gândite şi înfăţişate, încât viciile şi trăsăturile infame să nu trezească îngrijorări şi proteste, ci dimpotrivă satisfacţii pitoreşti, delectări utile şi reconfortante, de asemenea şi un soi de criticism suficient, lipsit de tensiune şi de răspunderi.

La ce putea să corespundă, în cugetul autorului, o asemenea concepţie şi o asemenea atitudine? E posibil ca acesta să se fi lăsat în voia unor înclinaţii şi reacţii temperamentale, cu atât mai mult cu cât schiţele sale găseau dintr-odată aprobări şi aplauze populare. E tot aşa de posibil, însă, ca divertismentul aparent să fi conţinut în el o intenţie mai severă şi mai principială. Aceasta, cu câteva înţelesuri şi obiective satirico-protestatare: împotriva unui gust public ameninţat de suficienţă şi laşitudine intelectuală, împotriva unui spirit din epocă aplecat spre cosmopolitism şi teoretizări pedante, împotriva „tragediilor" la modă (dovadă *sainetul* intitulat: *Manolo, tragedie pentru râs ori sainet pentru plâns),* împotriva tuturor acelor iniţiative şi mişcări din teatrul vremii care tindeau spre eliminarea tradiţiei naţionale.

Poate că în fiecare din aceste două ipostaze există câte o parte de adevăr. Indiferent la care am vrea să ne oprim, preferând-o celeilalte, ce trebuie să admitem este că în contextul epigonic al teatrului spaniol din epocă *sainete*-le au reprezentat o zvâcnire de originalitate şi de personalism autohton.

5. Premise dramatice în constituirea clasicismului rus

Vocaţia pentru teatru este adânc intrată în psihologia poporului rus. Dovadă – înainte de constituirea unui teatru ca instituţie propriu-zisă în sensul modern al cuvântului – fastul,

dramatismul, amploarea şi pateticul ceremoniilor de stat şi al ceremoniilor religioase. Dovadă, apoi, puternica, complexa şi rapida dezvoltare a teatrului rus modern, de îndată ce împrejurările istorice şi procesele corespunzătoare de cultură au făcut cu putinţă ca vocaţia amintită să iasă din faza ei de noviciat.

Până târziu, către partea finală a secolului al XVIII-lea, teatrul rus a practicat pe scară largă o activitate de imitaţii, adaptări şi transpuneri, în genere împrumutate din capitalele şi curţile europene la modă. În speţă: trupe străine, spectacole de operă, tragedii şi comedii din repertorii străine, toate acestea pentru un public, mai ales, din sfere ale curţii imperiale şi ale sucursalelor ei aristocratice. Ne putem explica, astfel de ce ideea unui teatru naţional, adică a unui teatru care să se adreseze cu date băştinaşe cât mai multor straturi ale populaţiei autohtone, s-a produs cu atâta întârziere. Pe de o parte, existau piedici din partea unei conştiinţe bigote, gata să considere scena de teatru drept un „instrument al diavolului"; pe de altă parte, se opuneau şi iezuiţii, preocupaţi să ţină în fiinţă doar un „teatru şcolar", acela pe care îl întrebuinţau ca mijloc de învăţământ şi de propagandă religioasă.

Efectiv, constituirea teatrului rus modern a început să se schiţeze către jumătatea secolului al XVIII-lea. Faptul se leagă de reforma revoluţionară iniţiată de către Petru cel Mare către sfârşitul secolului anterior. Este reforma prin care de la monarhia teocratică se trecea la una imperial-absolutistă; în vechea Rusie pravoslavnică şi conservatoare aveau să se producă de acum înainte schimbări puternice. Sub raport ideatico-literar, urmau să intre hotărâtor în acţiune două mari influenţe: clasicismul francez şi gândirea iluministă.

Tragedia – aşa cum am constatat şi în alte ţări europene – polarizează şi aici atenţie şi preocupări. Doi învăţaţi, ***Lomonosov*** şi ***Trediakovschi***, ambii profesori la Academia de ştiinţe, au primit din partea împărătesei Elisabeta ordinul de a scrie tragedii. Porunca a fost îndeplinită; rezultatul, pentru moment, s-a dovedit sub nivelul aşteptărilor. Nici unul din cei doi învăţaţi, atât de valabili în alte direcţii de cultură, nu aveau şi fibra dramatică propriu-zisă. Primul a compus *Tamira şi Selim;* celălalt, *Deidamia.* Ambele erau producţii convenţionale, greoaie, pedante, compuse savant după reguli ale versificaţiei alexandrine, desigur cu multe intenţii bune, dar nu şi cu destulă putere de captare asupra publicului contemporan.

Adevăratul precursor, de fapt părintele teatrului rus, este ***Sumarokov***[1]. Tragedia sa *Horev,* reprezentată în 1749, este socotită drept un act de naştere al scenei naţionale. Acţiunea se petrece la Kiev, în vremea legendară a cneazului Kji. Regele Zavloh, pe care acesta l-a izgonit de pe tronul său legitim, îşi asediază vechea capitală, pentru a-şi salva fiica, Osnelda aflată în captivitatea uzurpatorului. Între timp, s-a legat un sentiment de dragoste între aceasta şi Horev, fratele lui Kji. Intriga, din acest moment, va căpăta proporţii şi tensiuni corneliene. Osnelda, căreia tatăl ei i-a transmis că-i interzice să iubească un duşman al patriei, ia hotărârea să-şi înfigă un pumnal în inimă. Astrada, doica ei, îi reţine braţul. La

1 Alexei Petrovici Sumarokov (1718-1777) şi-a făcut studiile în corpul de cadeţi al nobililor. Încă din adolescenţă, a manifestat un interes fervent, adevărată pasiune, pentru literatura clasică franceză. Şi-a încercat aptitudinile de scriitor în diferite direcţii literare: ode, satire, eglogi, epistole, idile, povestiri, fabule romanţe ş.a. Teatrul l-a interesat şi l-a preocupat îndeosebi. Îşi constituia o mândrie din aceea că a descoperit culturii ruse pe Racine. Ceva din admiraţia lui de contemporan se răsfrângea şi asupra lui Voltaire. Ca scriitor, orgoliul lui lua câteodată forme exagerate. Un exemplu: afirma că *Hamlet*-ul său, în afară de celebrul monolog „a fi sau a nu fi", nu a luat nimic altceva din piesa lui Shakespeare. Diferiţi comentatori contestă că talentul lui literar – *acesta,* propriu-zis – ar fi fost remarcabil. Toţi, însă, sunt de acord că istoriceşte contează mult. Sumarokov – se precizează – a fost un spirit deschis, a intuit cu justeţe orientările şi chemările secolului său, a defrişat terenuri încă nebănuite ale scrisului naţional şi a dat culturii de teatru din ţara sa impulsuri hotărâtoare.

rândul lui, Horev se zbate cu disperare între două sentimente: cel de iubire şi cel de onoare. Pleacă la luptă. Alungă suspiciunea fratelui său că ar fi un trădător. I se dă consimţământul de a se căsători cu femeia iubită. Din nefericire, este prea târziu. Osnelda, între timp, înghiţise cupa de otravă pe care i-o întinsese însuşi tatăl ei. Horev, consecvent iubirii lui, înţelege că nu-i mai rămânea altceva de făcut decât să-şi dea moartea.

Influenţa franceză apare aici în mod vizibil. O seamă de procedee clasice – „unităţile", vers alexandrin, îndrăgostiţi virtuoşi, confidenţi, intriganţi şi trădători, monologuri patetice – sunt în fiinţă. Conflictul dintre sentiment şi datorie se reliefează în plină lumină. Personajele au trăsături nobile: vitejie în luptă, loialitate în comportarea lor faţă de ţară şi de legile onoarei, abnegaţie şi eroism în faţa marilor situaţii de viaţă. Scene spectaculoase, de natură să producă emoţie şi impresie, cu atât mai mult cu cât se adresau unui public încă neobişnuit cu asemenea manifestări de teatru. Toate acestea, în fond, erau împrumuturi dintr-un teatru străin. Faptul, însă, era necunoscut celor mai mulţi spectatori; important, pentru aceştia, era că se vorbea ruseşte şi că numele personajelor erau autohtone. Mitologia slavă, astfel, începe să deţină un loc ca acela ocupat de mitologia greco-romană în tragedia franceză.

Au urmat încă numeroase tragedii compuse de Sumarokov: *Hamlet* (adaptare după versiunea franceză a lui Ducis, 1748), *Sinav şi Truvor* (1749), *Aristono* (1750), *Dimitri, uzurpatorul* (1771), *Mistislav* (1774) ş.a. Nici una din acestea nu venea cu ceva nou. Dimpotrivă! Stagnare şi chiar regres, personaje împrumutate, dar cu nume şi costume de circumstanţă, declamaţie, stil aparent înalt dar în fond factice, adevăr istoric deformat, episoade tratate grandilocvent şi neverosimil. Putem recunoaşte, însă, că în dosul acestor pastişe se profilau unele raportări contemporane: aluzii politice, ecouri din epocă, implicaţii privind relaţia individ-societate, conflicte de ordin sufletesc şi moral, în speţă confruntări între pasiune şi raţiune, între conştiinţa datoriei şi dreptul la puţină fericire personală.

Sumarokov a fost şi autorul câtorva comedii. Însemnătatea acestora, atât din punct de vedere artistic cât şi ca document de epocă, rămâne în urma tragediilor amintite. Imitaţia după Molière deţine aici primul cuvânt. *Zestre obţinută prin şiretenie* – de exemplu – parafrazează din *Bolnavul închipuit; Ceartă fără rost,* din *Preţioasele ridicole;* ş.a. Subiectele şi intrigile merg pe cărări bătătorite. Tinerii îndrăgostiţi întâmpină obstacole, de regulă tocmai din partea celor care ar trebui să-i iubească şi să-i înţeleagă mai mult; până în cele din urmă, obstacolele sunt îndepărtate şi căsătoriile proiectate în secret vor avea loc. Şi aici, ca în comediile franceze şi italiene, vom întâlni bătrâni zgârciţi, opaci sufleteşte, ridicoli, trebuind pentru neştiinţa lor de a se feri de acest ridicol să-şi ia pedeapsa naturală. Iar valeţii, toţi, îl iau drept instructor pe Mascarille: ştiu să descopere punctele vulnerabile ale stăpânilor egoişti, îşi asigură complicitatea inteligentă a subretelor, inventează la vreme trucuri abile şi sfârşesc prin a câştiga partida, cu foloase substanţiale pentru ei, dar şi spre satisfacţia celor care au recurs la serviciile lor.

Imitaţiile după Molière, Regnard ş.a. sunt evidente. Spiritul satiric, în genere, rămâne la suprafaţă. Într-un loc, Sumarokov îşi declară intenţia: „să folosească râsul, pentru a edifica". Rămâne de văzut în ce măsură a şi izbutit. Comediile sale nu aveau atâta putere, atâta adevăr şi atâta siguranţă interioară, încât după epuizarea părţii de divertisment cugetele spectatorilor să-şi pună întrebări, să rămână încă în acţiune. Ceva, însă, stă în picioare şi are dreptul la recunoştinţa posterităţii. Într-un cadru împrumutat, autorul rus a izbutit să imprime aspecte, colorituri, detalii, iniţiative băştinaşe. Faptul este important; reprezenta un pas semnificativ în direcţia unui repertoriu autohton, emancipat de sub tutele şi servituţi din afară. Şi încă o trăsătură, nu mai puţin caracteristică, începea să se definească rolul social şi

moral al comediei, deschizând astfel drum deocamdată creației comice a lui Fonvizin, mai târziu lui Griboiedov și Gogol.

Ce se va întâmpla mai departe, în acest capitol al comediei, reprezintă trepte integrante privind constituirea genului și încadrarea lui în semnificațiile epocii. Vom întâlni din ce în ce mai multă apropiere de viața reală, cu zugrăviri de moravuri, cu intenții de critică socială și moralizare în consecință, totodată și cu perfecționări vizibile relativ la ordonarea acțiunilor în mai multă și mai expresivă mișcare scenică.

În plină lumină a mișcării astfel începute se situează ***Fonvizin***[1]. Este considerat adevăratul întemeietor al comediei ruse. Marele model, și lui, i-a fost tot Molière. Îi cunoștea bine, totodată, și pe autorii comici francezi din secolul său. Călătoriile și șederea câtva timp în Franța i-au ascuțit simțul de observator și de psiholog al vieții de societate.

Prima notorietate, ca autor comic, i-a adus-o *Brigadierul* (1766). Intrigă complicată; episoade în oarecare măsură neverosimile; situații – câteodată – neîndeajuns de studiate psihologic; personaje dispuse simetric, convențional, în două tabere: una a vicioșilor, alta a celor cu virtuți. Totuși, o satiră utilă, semnificativă, îndreptată cu multă adresă împotriva galomaniei, trăsătură frecventă în pătura suprapusă și în bună parte patronată de împărăteasa Ecaterina a II-a. Ivanușca, fiul brigadierului, își manifesta astfel prostia, îngâmfarea, proasta creștere: „...da, într-adevăr, cu trupul m-am născut în Rusia; spiritul meu, în schimb, aparține coroanei franceze...“. Iar soția consilierului, căruia Ivanușca îi face curte, afectând gusturi la fel de rafinate, se plânge de soțul său cu un argument ca acesta: „Vai! Nu mă mai întrebați, știu destule despre ce poate însemna a avea un soț care în viața lui nu a călătorit la Paris...“.

Curând *Brigadierului* i-a urmat o capodoperă: *Neisprăvitul (Nedoroslî)*. Opera redă stări de lucruri și stări de spirit din societatea rusă a vremii. O lege, instituită de țarul Petru I, îi obliga pe fiii de nobili ca înainte de intrarea în stagiul militar să-și asigure prin studiu în familie un nivel oarecare de instrucție. Practic, însă, în dese cazuri această măsură rămânea mai mult pe hârtie. Mulți din acești tineri în loc de studiu, metodă și pregătire pentru răspunderi ale vieții și ale carierii militare, preferau luxul, plăcerile, vânătorile, aventurile galante și îngâmfările lor de odrasle ale unor caste de privilegiați. Acesta este un colț de moravuri din fresca vremii, pe care atât cu intenție satirică precum și cu una profund psihologică, Fonvizin l-a inclus în planul comediei sale.

Să scrutăm, o clipă, în conținutul și intențiile acestei comedii!

Avem în față două lumi opuse. Prostakova,o moșiereasă hrăpăreață și incultă, ar vrea să căsătorească pe Skotinin, fratele ei, cu Sofia, o fată orfană căreia îi era tutoare. Motivul, averea acestei orfane, la majoratul ei, să nu ia altă destinație ci să rămână în patrimoniul familiei. Între timp, aflăm că unchiul Starodum al fetei nu murise, așa cum se răspândise vestea mai demult, că a făcut avere în Siberia și că moștenitore îi va fi Sofia. Dintr-odată, Prostakova își va schimba hotărârea. Ar vrea, acum, ca fiul ei Mitrofanușca, un prostănac leneș, grosolan și necinstit sufletește, să-i devină soț, implicit și titularul averii. Este gata, în

---

1 Denis Ivanovici Fonvizin (1745–1792) avea în ascendența lui sânge german. A făcut studii universitare la Moscova. În scris a debutat prin câteva traduceri din limba franceză, între care și *Alzire*, tragedia lui Voltaire. Totul denotă că era un bun și fin cunoscător al lui Molière de altminteri ți altor comici europeni, în special francezi. Lectura *Brigadierului*, făcută la Ermitaj în 1766, în prezența împărătesei și a întregii curți, i-a adus dintr-odată notorietate. Contemporanii i-au salutat această operă, cu sentimentul că s-a ivit un scriitor menit să înscrie o cotitură în literatura și în teatrul național al poporului rus. Cenzura oficială i-a pricinuit o serie de suferințe și decepții. A fost nevoie de luptă, pentru ca această cenzură să autorizeze reprezentarea publică a *Neisprăvitului*. Posteritatea regretă că Fonvizin, în afară de piesele amintite, nu a mai scris și altceva pentru teatru.

vederea unui asemenea scop, chiar de o mârşăvie; s-o răpească pe Sofia de sub paza unchiului ei. Acesta, indignat de micimea şi obscurantismul familiei Prostakov, hotărâse s-o scoată de sub tutoratul acesteia şi s-o ia cu sine. Dar planul Prostakovei dă greş. În plus, i se va confisca şi averea, sancţiunea din partea statului pentru nelegiuirile comise pe moşie. Prostakova, cu singurul accent sincer de care era în stare, se aruncă disperată în braţele fiului său: „Tu, tu, Mitrofanuşca, atâta mi-a mai rămas pe lume!" Dar acesta, egal cu el însuşi, nu va şti să facă altceva decât s-o respingă stupid, sinistru şi brutal.

Putem trece peste părţile voite, construite, până la un punct locuri comune, din mersul intrigii şi al acţiunii. Ce trebuie să reţinem este că tabloul caracterelor puse în joc are în el mişcare, expresie şi adevăr. Studiul psihologic este condus cu viziune fermă, cu mână sigură. Mişcarea, în raport cu cea din comedia anterioară, denotă un plus sensibil de naturaleţe. Fondul problematic, şi acesta, apare mai bine conturat şi, de asemenea, mai bine integrat în comportarea de ansamblu a personajelor.

Prostakov-tatăl este un imbecil taciturn, asupra căruia voinţa posesivă a soţiei sale a produs încă un dezastru. Prostakova este analfabetă, rea, mărginită, intolerantă cu cei din jur şi mai ales cu ţăranii de pe moşie. Singurul ei sentiment mai omenesc este dragostea oarbă pentru netrebnicul ei fiu. Mitrofanuşca pare incapabil de vreo judecată. Atâta, doar, i-a putut spune mamei sale: „...nu vreau să învăţ"; „...nu ţin să mă însor". Universul lui Taras Scotinin, pretendentul la mâna Sofiei, se reduce la un sigur lucru: la turma sa de porci. Aceasta este una din tabere: clienţii ei sunt oameni care moralmente se află într-o stare vecină cu barbaria. Există şi o altă tabără, în care îi întâlnim pe mai mulţi: Sofia şi tânărul ofiţer Milon, doi îndrăgostiţi cuminţi, în ale căror sentimente graţia şi virtutea par a-şi da mâna; unchiul Starodum, un înţelept practic – versiune rusească a „raisonneur"-ului francez – om dintr-o generaţie mai veche, dar nu şi învechit, sensibil, bun şi plin de înţelegere pentru dreptul la fericire al celor tineri; Pravdin, om luminat, funcţionar corect, înţelegând să apere şi să impună legea, dar nu cu asprimea de agent obtuz ori arbitrar al guvernării, ci cu ştiinţă de administrator modern şi instruit. Cât priveşte alte trei personaje, aşa-zişii „profesori" ai lui Mitrofanuşca – sergentul în retragere Ţafirchin, fostul seminarist Cuteichin, vechiul vizitiu neamţ Vralman – aceştia nu aparţin propriu-zis vreuneia din cele două tabere; sunt personaje comice, bine construite şi bine integrate în acţiune, în sarcina lor căzând una dintre cele mai amuzante şi mai savuroase scene din întreaga piesă.

Prin satira inclusă în această frescă de moravuri şi caractere transpar semne din climatul iluminist al epocii. Faptul conferă operei densitate şi prestigiu. Ne introduce, cu destulă precizie, într-o întreagă lume de preocupări şi opţiuni intelectuale ale scriitorului. În lecturile Sofiei se află *De l'éducation des jeunes filles* de Fénelon. Starodum se angajează în tirade despre puterea educaţiei, despre raporturile ce pot exista între drepturile inimii şi ale raţiunii, despre datoriile cetăţeneşti. Rămânem cu impresia că unele judecăţi ale lui Pravdin parafrazează cu aluzii contemporane aforisme din La Rochefoucauld şi Defresny. Şi, în general, avem sentimentul că idei din *Émile* de J.-J. Rousseau şi din *L'Esprit des lois* de Montesquieu domină tutelar intenţiile şi determinările spirituale care au condus înspre această comedie.

Fireşte, scenele şi peisajele încărcate de asemenea sentinţe şi reflecţii filozofice nu sunt de natură să capteze şi să reţină atenţia spectatorului obişnuit de teatru. De aceea, în majoritatea reluărilor – piesa lui Fonvizin continuă să figureze activ în repertoriile de comedie universală ale teatrelor din lume – foarfeca regizorilor operează radical. Nu este cazul, totuşi, să protestăm. Practica de teatru îşi are raţiunile ei specifice; ar fi absurd să i le refuzăm. Fie

şi cu asemenea tăieturi piesa lui Fonvizin îşi poate păstra adevărul ei uman, calitatea ei artistică, nu mai puţin şi înţelesul ideologic pe care l-a reprezentat în epocă.

CONCLUZII

Dacă este adevărat că nu s-ar putea scrie o istorie a culturii ignorându-se capitolul dramatic, şi deopotrivă dacă este adevărat că nu am putea înţelege rostul şi valoarea acestui capitol detaşându-l de ambianţa de cultură în care s-a produs, secolul al XVIII-lea ne poate procura în acest sens ilustrări şi confirmări depline.

De asemenea, dacă este adevărat că fenomenul de teatru nu gravitează cu toate elementele şi cu toată ponderea sa doar spre ceea ce se concretizează spectacologic sau poate deveni predominant spectacologic, ci poate iradia şi în diferite alte direcţii ale sensibilităţii, inteligenţei şi creaţiei omeneşti, şi în acest caz, secolul amintit poate fi dat în istorie drept model şi tărâm de referinţă.

Într-adevăr, putem afirma că nici o opţiune şi nici o iniţiativă în acest secol, din cele care i-au constituit liniile lui de forţă şi i-au asigurat un personalism propriu în fresca generală a civilizaţiei europene, nu ar fi rămas indiferente sau doar în marginea reflectării dramatice. Procesul, bineînţeles, este vast şi complex. Datele şi analizele cuprinse în capitolele cărţii de faţă nu pot avea pretenţia de a-l fi înfăţişat sub toate aspectele şi în toate resorturile lui constitutive. Câteva înţelesuri, totuşi, se pot contura fie şi în aceste condiţii parţiale sau trunchiate. Constatările şi reflecţiile ce urmează vor încerca să le definească.

Secolul al XVIII-lea a fost în toată puterea cuvântului un secol deschis. Totul denotă şi ilustrează această dispoziţie. De altminteri, într-o altă ipostază – este de la sine înţeles – secolul nici nu ar fi putut să fie, în măsura cunoscută, ceea ce a fost: un secol primitor de „lumini", stăpânit în mod suveran de ideea progresului şi a libertăţii, cu largi pătrunderi în istorie şi ştiinţele naturii, cu desfaceri din dogme şi privilegii, cu afirmarea individualităţii şi cu atâtea prevestiri revoluţionare în macerările şi contextualitatea lui. Teatrul vremii, pe majoritatea întinderilor lui, cu armele, mijloacele, iniţiativele şi căile de expresie, s-a inclus în această stare de spirit şi s-a comportat în consecinţă. Majoritatea opţiunilor, a luărilor de atitudine şi a preconizărilor de program ale acestui teatru au avut caracter deschis. Din capul locului, el s-a declarat împotriva dogmelor şi a spiritului de autoritate. A invocat şi a stăruit să recunoască drepturi suverane raţiunii, dar nu unei raţiuni de tip formal şi scolastic, ci uneia capabile să asigure norme şi articulaţii ale gândirii critice. Deschideri, mai întâi, înspre trecut; dovadă, între altele, interesul pe care teatrul din acest secol l-a purtat poeticii artistotelice, genului clasic al tragediei, cuceririlor renascentiste, perioadei elisabetane, clasicismului francez, diferitelor experienţe, şcoli şi tradiţii naţionale. Deschideri, apoi, înspre viitor: atât romantismului pe cale de pregătire, cât şi şcolilor realiste ce aveau să se dezvolte mai târziu în inima secolului următor, li se pot găsi premise, promisiuni, incipienţe şi chiar o seamă de prefigurări în demersurile teatrului iluminist. Este instructiv şi mai ales este necesar

să remarcăm că în reformele patronate de acest teatru nu s-au produs proteste ori amendări radicalizante față de ceva din formele și cuceririle vechi, ci în genere au funcționat preluări, asimilări și convertiri ale acestora în raport cu condițiile în mers și cu realitățile actuale ale societății. În tragedie – de exemplu – s-au produs treceri marcate de la mit la istorie, de la plutiri hieratice la ancorări în procese, preocupări și judecăți terestre; în comedie, de asemenea, s-au operat transpuneri vii, semnificative, dintr-un tablou general și oarecum abstract de moravuri și caractere, în situații trebuind să pună în cauză realități locale, fapte de mai strictă actualitate, reacțiuni imediate ținând de specificul epocii și de diferite comunități naționale; iar în ce privește drama, nouă formă dramatică venită să întregească peisajul uman al creației de teatru nu s-a constituit prin vreo eliminare brutală a vreunui gen existent, ci prin integrări libere, deschise, ale unei gândiri estetice și ale unor rațiuni sociale în continuă desfășurare.

Secolul al XVIII-lea european s-a manifestat în multe privințe ca un secol al năzuinței și al efortului spre mai bine. A înțeles ca această năzuință și acest efort să fie sprijinite și argumentate, în afară de fapte și necesități dintr-un pragmatism imediat al vieții, și cu raportări de profunzime la condițiile și adevărurile culturii, cu temeiuri etice ale realității umane, cu drepturi naturale, cu lecții ale istoriei, cu table de valori izvorând atât dintr-o concepție științifică a vieții cât și din rațiuni intime ale sensibilității. Teatrul epocii, și el, a venit în acest sens cu partea lui de contribuție și de interpretare. Să ne gândim, anume, la conținutul și implicațiile de ordin moral pe care aproape toate inițiativele și acțiunile reformatoare ale acestui teatru le-au avut în vedere. Avem de-a face, în majoritatea acestora, nu cu simple declarații de principii, nu doar cu proteste teoretice împotriva unor instituții sau moravuri pe care regimurile de privilegii le-au tolerat sau chiar le-au încurajat, ci cu scrutări atente, severe, sincere, câteodată de-a dreptul patetice și pasionale, în fondurile de înclinații bune, de adevăruri sufletești, de înțelepciune virtuală, de perfectibilitate ale naturii umane. Drama, sub acest raport, venea în climatul spiritual și moral al epocii cu o lecție de viață și tot pe atâta cu solicitări ale reflecției pe date din raza simțului comun. Secretul progresului – reiese din toate acestea – nu stă undeva în afară, ci în forțe din cuprinsul însuși al conștiințelor individuale și al conștiinței sociale.

Pe de o parte, acest secol s-a dovedit plin de manifestări și demersuri tinzând să constituie în creația literară a continentului nostru, ca și în modul lui general de a privi problemele culturii și ale umanității, un spirit comun. Pe de altă parte, acest secol denotă și tot atâtea inițiative și străduințe ale popoarelor europene în a-și apăra și pune în valoare spiritualitatea proprie. Într-un fel, deci, o afirmare de conștiință europeană; într-alt fel, o largă eflorescență de valori și postulări naționale. În largă măsură, prin urmare, fenomene și situații antagonice: rezistențe, rebeliuni, rivalități statale, coaliții, conflicte ale puterii, războaie ideologice și războaie politice ș.a. Nu mai puțin, însă, și revelatoare impulsuri spre pace și umanitate. Avem în minte, astfel, lupta purtată de acest secol împotriva dogmelor și a dogmatismului. Se spunea răspicat: dogmele osifică, izolează, împing spre fundături și extreme; poartă în ele germeni ai discordiei și pun piedici intolerante în calea năzuințelor umane. De aceea, rostul gândirii este să dea spații și să întrețină efervescență, nu să vegeteze în cantonări încărcate de prezumții și veleitarism tiranic. Să nu uităm, apoi, în ce măsură și în câte modalități acest secol s-a aplecat asupra condiției umane, subliniind în acest sens nevoia profundă de adevăr, dreptul elementar la fericire, datoria indivizilor și a colectivităților constituie de a gândi cu date ale culturii și ale istoriei.

Teatrul – expresie complexă și perspicace a secolului a sesizat și a ilustrat cu pătrundere ambele ipostaze ale acestui univers iluminist. Conștiința națională și conștiința universală!

– găsim aceste două coordonate, cu dimensiunile lor etice şi intelectuale, în tot ce acest teatru a gândit, a propus şi a înfăptuit efectiv. Mai mult decât atâta! Constatăm prezența acestor două coordonate, nu stându-şi față în față ca forțe ori categorii antagoniste, ci ca elemente integratoare în ample şi dialectice procese ale culturii.

Shakespeare – am văzut – a coborât pe continent; dar, aceasta, nu pentru ca poetul elisabetan să devină aici un purtător de distanțe şi orgolii britanice, ci ca întrupare de artă, de viață şi de omenesc total, capabilă să imprime în conținuturile reflectării dramatice noi resorturi şi dimensiuni de universalitate. Corneille, Racine, Molière – într-adevăr – au apărut într-un secol „clasic", în condiții şi sub auspicii spirituale de factură fundamental franceză; însă, în felul cum secolul următor le-a preluat moştenirea şi mesajul dramatic, indiferent dacă în chip apologetic ori dimpotrivă sub unghi reformator şi critic, toți aceşti poeți ai Franței au intrat în conştiința umanistă şi în cultura de teatru de lumii europene. Mişcarea *Sturm und Drang,* prin tot ce o definea interior şi prin tot ce o caracteriza ca manifestare exterioară, era o mişcare patriotică inspirată de realități politice, culturale şi morale ale națiunii germane. Faptul nu a împiedicat, însă, ca răsunetul acestei mişcări, în special prin capitolul ei de teatru, să capete repede ecouri, proporții, funcțiuni şi însemnătăți europene. Romantismul din prima jumătate a secolului al XIX-lea, atât ca doctrină literară în sine cât şi ca factor de mobilizare spirituală în lupta unor popoare europene pentru unitatea şi independența lor națională, datorează acestei mişcări germane impulsuri şi influențe esențiale. Drama modernă, ca formă de teatru trebuind să cuprindă şi să asimileze în ea elemente realiste din toată întinderea reflectării dramatice a vieții, reprezintă în esență o descoperire şi o cucerire a secolului al XVIII-lea iluminist. Şi Diderot scriitorul francez, ca şi Lessing omologul său german, au în această privință merite cruciale. Şi trebuie să adăugăm: poate că nici primul şi nici celălalt nu s-ar fi regăsit cu atâta siguranță pe ei înşişi, şi poate că nu ar fi izbutit să toarne atâta specific şi atâta culoare națională într-o creație capabilă să exprime stări de spirit europene, fără tutelarea din umbră a unui model străin îndepărtat, modelul shakespearean.

Europa, acest imens laborator de istorie şi cultură al lumii, în care de milenii se înfruntă nesfârşite teze contrarii şi îşi dau întâlnire mari procese conflictuale ale cunoaşterii şi ale dezvoltării, este totuşi un continent rațional şi totodată patetic, în care valorile salvării şi ale solidarității umane nu ostenesc să lupte şi să nădăjduiască. Europa, această porțiune de pe glob cu cea mai marcată densitate de populații şi vocații naționale, fiecare din acestea cu statutul propriu şi cu legitimitățile ei unice în aşezările superiorității şi ale destinației umane, este în acelaşi timp şi un domeniu de agregări şi sinteze, în care fără întrerupere ideea de universalitate îşi urmează cursa ei sublimă.

Teatrul luminilor, în secolul al XVIII-lea, a înțeles şi a interpretat, atât cu măsuri gânditoare cât şi cu intuiții pragmatice, această lege europeană. Capitolul scris de acest teatru poate avea în el forță şi menire constitutivă; istoria şi filozofia culturii europene îl pot revendica deopotrivă.

CAPITOLUL IX

DESPRE MIȘCAREA ROMANTICĂ ÎN GENERAL

1. Întrebări, întrebări...

Rămâne de văzut dacă, până în prezent, știința literară a izbutit să dea romantismului o definiție îndeajuns de cuprinzătoare. Este îndoielnic, de asemenea, dacă va izbuti vreodată. Ne putem explica de ce. Avem de-a face cu ceva mai mult decât ceea ce în mod obișnuit, în literatură ca și în alte direcții de manifestare artistică, am înțelege prin mișcare, curent, școală, stil, dizertație beletristică, program tabulatură poetică ș.a.m.d. Ce ni se înfățișează, de fapt, este o formă de spiritualitate europeană, un vast sincretism de prezentare, demersuri și situații. Notăm între acestea: iradieri și transpuneri în diferite ramuri de cultură; pătrunderi și determinări multiple în domenii politico-sociale; forme și mijloace de acțiune asupra sufletelor omenești; toate acestea, nu într-o aglomerare statică, ci într-o înlănțuire dinamică, în măsură a impune criterii, comportări, sensuri de viață.

Putem citi în manuale, în compendii ori în dicționare literare precizări de felul acesteia: romantismul reprezintă o eliberare a imaginației și a sensibilității de sub rigori și constrângeri, fie acestea ale rațiunii, ale unei tradiții clasice ori ale unor norme academice. Pentru început, și oricum pentru o primă inițiere de tip didactic, explicația poate fi utilă. Dincolo de această treaptă, însă, valabilitatea ei se împuținează. Capitolul romantismului pune cercetării literare probleme dificile, delicate, complexe. Cu cât am încerca să străbatem mai adânc în universul chestiunii, cu atâta ne vom afla în fața unor probleme cu deschideri multiple, cu înfățișări variate, de multe ori și contradictorii.

De aceea, numeroase întrebări continuă să solicite atenția și comentariile cercetării. Unora din aceste întrebări li se poate răspunde imediat; altele, însă, reclamă reflecție mai înceată, dezbateri îndelungi. Rațiunea și intuiția, aici, sunt ținute să-și dea mâna. Prezența amândorura este la fel de necesară.

Suntem confruntați cu o mișcare total revoluționară, înțelegând să declare război pe față unor vechi principii și norme de artă, sau mai degrabă cu o acțiune evolutivă, incluzând în ea prelungiri și sublimări din situații anterioare? Cât este de adevărat, sau dimpotrivă cât este de greșit – de exemplu – fie văzând în romantism o prelungire a spiritului renascentist, fie legându-l de idei iluministe, fie atribuindu-i diferite supraviețuiri clasice?

Este în joc, prioritar: o concepție despre libertate, așa cum aceasta se configura în situații politice și morale ale unui secol pe care istoricii îl numesc „secol al naționalităților",

ori o concepţie de libertate cerută şi apărută în manifestări de artă ca reacţiune împotriva canoanelor clasice?

În ce măsură romantismul a putut să fie, totodată, şi revoluţionar, şi antirevoluţionar? *Revoluţionar:* prin aderări şi implicări în forme de gândire iluministă, prin reluări din *Declaraţia drepturilor omului,* prin aplecarea lui spre militări politice şi sociale, prin emancipări efective ori încercări de emancipare de sub tutele raţionaliste şi sistematice: *anti-revoluţionar:* prin visare şi întoarceri nostalgice spre trecut, prin anumite învăluiri în misticism creştin, prin poetizări ale singularizării, prin dese proteste împotriva unor mişcări şi mutaţii în curs.

Ce raport există între esenţele nordice ale mişcării romantice şi gravitările ei spre realităţi şi sensuri de viaţă din ţări nordice? Până la ce punct, anume, am putea admite că orientarea clasică ţinea fundamental de sfera mediteraneană, în vreme ce romantismul aparţine prin esenţa lui spaţiilor germane şi anglo-saxone?

Ne aflăm în faţa unei revolte de fond, privind probleme de conţinut în legătură cu descifrarea şi înţelegerea lumii, sau suntem aduşi, în prezenţa mai mult a unei revolte prozodice, punând în cauză chestiuni ca acestea: utilitatea „regulilor" şi a „unităţilor", împărţirea în genuri, condiţia stilistică ş.a.?

Avem de-a face cu mai multe *romantisme* – în speţă: englez, francez, italian, german ş.a. – ori cu un *romantism* în general, entitate distinctă, dar putând să adăpostească în ea – dându-le direcţie convergentă – specificuri, varietăţi şi diferite întrepătrunderi? Care din aceste două opţiuni – *romantism naţional* şi *romantism universal* – ne poate da un mai sigur fir conducător în cunoaşterea de fond a chestiunii?

Recunoaşte două direcţii cardinale în creaţia romantică. În care din aceste două direcţii vom întâlni mai multă pondere şi specificitate romantică: în cea aplecată spre descoperiri, reconsiderări, restituiri şi readuceri în lumină ale trecutului sau înspre cea dispusă spre o viziune activă şi mobilizatoare a viitorului?

Pe ce, oare, opţiunea romantică înţelege să pună un mai pronunţat accent: pe mişcări şi implicaţii ale eului personal, ori pe fapte şi aspiraţii ale comunităţii umane ca atare? Pentru că, aşa cum este de adevărat că romantismul a deschis mari şi neaşteptate posibilităţi de afirmare eului individual, este tot aşa de adevărat că şi unele colectivităţi naţionale au găsit în climatul romantic îndemnuri şi posibilităţi aparte de a se descoperi pe ele însele.

Există păreri care afirmă că romantismul se complace în evadări, în plutiri fantastice, într-o reţea de mistere şi stări de vis; alte păreri, nu mai puţin, declară că acelaşi romantism şi-a fixat drept sarcină principală tocmai o mai sesizantă şi mai avertizatoare disciplină a revenirilor pe pământ. În care dintre aceste puncte de vedere, aparent atât de contradictorii, există mai mult adevăr?

Pe de o parte, stăruie impresia că romantismul datorează filozofiilor empiriste precum şi raţionalismului iluminist părţi întregi din justificaţiile şi premisele lui directoare; pe de altă parte, ceea ce ne sesizează cu deosebire în multe manifestări romantice este tocmai zborul lor în sfere subiective, fără teamă de rigorile realităţii ca atare. Ce legături se pot face între asemenea opinii disparate?

Arta – declară unele postulări romantice – îşi poate aroga libertăţi imediate; îşi poate alege temele în voie, întrucât tot ce există, real sau imaginar, poate deveni sursă de inspiraţie poetică. Faptele, totuşi, nu sunt atât de limpezi pe cât le-ar vrea asemenea afirmaţii; oricum, o discuţie asupra lor rămâne deschisă. Se poate vorbi, efectiv, despre o libertate totală, dispusă astfel să treacă radical peste reguli şi norme atestate? Este posibilă, oare, o asemenea libertate?

Întrebărilor de mai sus li s-ar putea adăuga încă multe altele, similare. Faptul nu pornește din vreo voluptate speculativă sau alta; descinde din natura și complexitatea materiei în chestiune. În fiecare din întrebările amintite, stăruie posibilitatea unei contradicții. Nu este cazul, însă, ca aceasta să trezească în cugete îndoieli și scepticism cu privire la autenticitatea sau legitimitatea creației romantice. Atmosfera produsă și întreținută de aceste contradicții, departe de a propaga semne de contestație sau destrămare, dimpotrivă, incită la dezbateri și asigură deschideri. Are darul să stimuleze, să îndemne la cunoaștere; lumea pe care o poate revela este o lume încărcată de semnificații și înțelesuri. Ne poartă mental într-o ambianță de efervescență europeană. Procesualitatea ce ne stă înaintea ochilor este vastă. Pe de o parte, solicită ca investigația și spiritul cercetător să procedeze cu disciplină sistematică, să se întemeieze pe criterii ferme, să ajungă la coordonări raționale; pe de altă parte, reclamă și procedări libere, purtând pe ele semne sensibile ale subiectivității. Într-o largă măsură, se știe, cultura europeană este o cultură de concepte deschise; în rețeaua acestora, romantismul deține un loc caracteristic, reprezentativ.

Ne dăm seama, la capătul acestor considerații, că o definiție propriu-zisă a romantismului, adică o definiție care să cristalizeze într-o singură frază un întreg conținut, poate întâmpina nesfârșite dificultăți. O parte a exegezei afirmă, chiar, că o asemenea definiție nici nu ar fi cu putință și nici nu ar fi de vreun folos anumit. Primordial – ni se spune – este să lăsăm ca faptele să vorbească ele însele. Până la urmă, acel înțeles general pe care îl cerem unei definiții se va constitui de la sine. Nu o conceptualizare sau alta este ceea ce poate interesa mai mult; în cazul romantismului, ce contează esențial este să pătrundem și să ne inițiem în realitatea lui contextuală.

Mișcarea romantică nu s-a produs spontan. Constituirea ei are la bază pregătiri multiple, integrări treptate. Dezvoltarea ei, de asemenea, numără asocieri, întrepătrunderi și influențe diferite. Fenomenul literar, acesta ca atare, nu este un fenomen izolat; el aparține unei largi procesualități, cumulând în datele ei elemente și situații din mai multe țări europene. Trei, în special, sunt țările în care s-au configurat premisele acestei mișcări: Anglia, Germania, Franța.

Dezvoltările ce urmează își propun să recapituleze o seamă de aspecte reprezentative din tabloul european al acestei acțiuni pregătitoare.

2. Premise britanice

După lungi și repetate perioade de frământări – forme de fanatism religios, crize de scepticism, lupte pentru putere, decapitări de regi, încercări de instituiri republicane ș.a. – Anglia, către sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului următor, își regăsea odată cu echilibrul politic și unul moral. Monarhia se dovedea învingătoare, în toate sau aproape în toate privințele. Deși deținea și prerogative religioase, nu se considera totuși instituție de drept divin; se socotea de esență laică, temeiurile acesteia fiind legile țării și acordul majoritar al voinței naționale. Revenirea la situații de calm în viața țării avea să fie însoțită și de un semnificativ reviriment intelectual. Importante inițiative filozofice și literare își fac apariția. Concepția creștină continua să rămână în ființă; dar, nu în formă mistică sau dogmatizantă, ci într-una deschisă, oarecum liberară, lăsând ca în substanța ei de bază să străbată vădite infuzii critice și filozofice. Astfel, în ideea că ar exista un rău originar, apar semne de îndoială; pe alocuri, aceste semne sunt de natură sau tind să devină adevărate gesturi de respingere. În locul ei, putea să-și croiască drum o formă insulară de deism, în genere mai apropiat de

viaţă şi de realitate. Evident, se lua atitudine, se formulau şi proteste categorice, împotriva fanatismului din perioadele anterioare. Este necesar – se preconizează acum – ca panica să dispară din cugetele omeneşti; aceasta înseamnă că trebuia să se lase drum liber unui optimism robust, natural, încrezător în virtuţile lui, capabil totuşi ca în situaţii delicate să dea dovadă de autoritatea corespunzătoare. Atât sentimentul binelui, cât şi acela al frumosului aparţin în mod funciar naturii noastre ca oameni. Trebuie ca instinctului să i se dea posibilitatea de a ieşi la lumină şi de a se manifesta potrivit înzestrărilor lui intrinseci. Se declară în chip răspicat: a cere unei presupuse existenţe viitoare recompense pe care fiinţa umană le poate avea aici, în realitatea ei pământească, riscă să devină fapt degradant, aplecat mai degrabă spre abdicări decât spre luptă şi afirmare.

Într-o asemenea conjunctură spirituală, era firesc ca ***John Locke*** (1632–1704) să devină un filozof reprezentativ al vremii. Spiritul omenesc – proclama gânditorul britanic – trebuie ferit de speculaţii şi aventuri metafizice. Şi afirma mai departe: acest spirit are proprietatea de a recepta şi organiza date din lumea exterioară şi lumea interioară, procurate prin activitatea normală şi continuă a simţurilor. În *aceasta,* deci, stă legea supremă a cunoaşterii. Între determinismul faptelor din natură şi al celor din manifestarea omenească în general există paralelisme ineluctabile; de asemenea, şi identităţi necesare. De aici, o viziune complementară în domenii de filozofie a istoriei. Da! epocile de civilizaţie îşi au împlântările şi justificaţiile lor inerente. Nu este mai puţin adevărat că epocile originare – adică epocile de instinctualitate naturală, cu aşezări stabile, capabile să genereze istorie şi să devină patrii – prezintă şi ele factori puternici, forţe integratoare. Ar fi nedrept, deci, ca asupra acestor epoci din urmă să aplicăm criterii minimalizante; cu atât mai mult, ar fi absurd să nu le înstrăinăm, fie şi în parte, rânduindu-le pasiv în arhive sau în stearpă erudiţie.

Aşa cum aceste idei şi poziţii spirituale pătrundeau în viaţa politică şi socială a ţării, tot aşa, ele se făceau simţite şi în manifestarea literară.

Asistăm – ca fapt general, ca fundal al unei întregi procesualităţi spirituale – la o puternică revenire în actualitate a operei shakespearene. Din vechea ostracizare, aceea pe care o bucată de vreme i-o administraseră diferite vederi puritane, mai rămâneau în picioare doar vagi şi ineficace îndărătniciri. De acum înainte, în variate chipuri, avea să se instituie aproape o regulă: aceea ca Shakespeare să fie invocat mereu, nu numai ca precursor îndepărtat, ci şi ca părinte efectiv al romantismului pe cale de constituire.

Printre deschizătorii de drumuri, ***Alexander Pope*** (1688–1744) ocupă un loc de privilegiu. Mesajul lui, încă de la început, avea să treacă şi dincolo de hotarele ţării. S-a făcut cunoscut pe continent, mai cu seamă prin poemul filozofic *Încercare asupra omului (Essay on Man,* 1732–1734). Ideea centrală, în acest poem, descindea aproape direct dintr-o axiomă a optimismului deist: „tot ce este, este bine“. Existenţa, funcţionarea şi rostul însuşi al spiritului uman depind de activitatea simţurilor. Pasiunile îşi au o utilitate a lor, evidentă; pot deţine în ele frumuseţi de nezdruncinat. Reabilitarea acestor pasiuni, de aceea, devine act spiritual; devine – se poate adăuga – datorie morală, condiţie şi posibilitate de intrare în adevăr; şi, când este cazul, de reintrare în acest adevăr. Binele şi răul reprezintă situaţii din sfera inerentă a existenţei. Mai precis: reprezintă situaţii pe care oamenii le pot mânui cu folos, atât spre fericirea lor personală cât şi spre aceea a societăţii în care trăiesc. Putem admite, oricând, posibilitatea unei „vârste de aur“; totodată, trebuie să ştim că oricând această vârstă poate fi ameninţată de coruperi, exploatări, acte şi comportări mai mult sau mai puţin plauzibile. Salvarea, în asemenea situaţii, reclamă constituirea de comunităţi statale întemeiate pe legi drepte şi acorduri generale.

În chip tot atât de relevant ni se înfăţişează şi o seamă de tablouri din scrierile lui ***Jonathan Swift*** (1667–1745). Între aceste scrieri, *Călătoriile lui Gulliver (Gulliver's Travels, 1726)* deţin un relief aparte. Ne sunt puse sub ochi numeroase aspecte triste, urâte. S-ar putea, chiar, ca în unele privinţe acest tablou să ne pară deprimant. Este necesar, totuşi, ca această impresie să nu devină covârşitoare. În fondul gândirii lui Swift stăruie elemente contrarii aparenţei imediate. Şi acest scriitor – întocmai ca Pope, întocmai ca peste câtăva vreme J. J. Rousseau în Franţa – crede în natura bună a omului; dar, din păcate, într-o natură pe care destule fapte înconjurătoare – legi greşite, false morale, guvernări confuze, tentaţii spre risipă şi lux, chiar unele manifestări de ştiinţă şi artă – o pot perverti ori zdruncina profund.

„Să urmăm natura; să ne conformăm indicaţiilor ei!" – această chemare răsună frecvent. Sub diferite forme, dar cu semnificaţii identice, apare sub pana mai multor scriitori. Unul din aceştia, ***Bernard de Mandeville*** (1670–1733), în originala şi spirituala sa carte *Fabulele albinelor (The Fable of the Beas, 1723),* înclină să admită că starea de natură este superioară celei de civilizaţie. Cu notă pronunţat satirică, nu însă şi cu intenţia de a propune un paradox, afirmă că în mersul spre progres al societăţii viciile particulare ale indivizilor îşi au şi ele o parte activă de contribuţie. În consecinţă nu se sfia să proclame: din moment ce acceptăm formele civilizaţiei, implicit dăm curs şi unor vicii decurgând inerent din acestea.

Iar în *Tom Jones,* romanul lui ***Henry Fielding*** (1707–1754), roman cu largă rezonanţă şi pătrundere în epocă, un fapt ce începea să fie dezbătut în ambianţa literară a vremii apare într-o şi mai evidentă lumină. Ni se pledează, aici, pentru bunătatea naturală a inimii; se consideră că această bunătate este putere sufletească şi putere morală în stare să înfrângă contrarietăţile oamenilor şi ale vieţii. Ni se dă a înţelege că o principală datorie, în mersul vieţii noastre individuale şi sociale, este să fim buni şi umani. Ne putem salva, ca oameni, fie şi din rătăciri cât de grave; totul este să ştim şi să izbutim a face în aşa fel, încât intenţiile noastre să fie străbătute de bunătate naturală.

Şi în creaţia poetică, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, atmosfera predominantă este una de transformări şi înnoiri. Apariţiile poetice se înmulţesc. Între acestea, se numără şi nume cu deosebire reprezentative ale literaturii britanice: ***Robert Burns*** (1759–1796), ***William Cowper*** (1731–1800), ***George Crabbe*** (1754–1802). Privite în parte, preocupările acestora diferă. Unele – de exemplu – lasă impresia că ar vrea să rămână, devotate tradiţiei; altele consideră că spiritul poetic trebuie să rămână în afara normelor, a convenţiilor ori a situaţiilor reieşite din fluctuaţiile evenimentelor. Totuşi, *ceva* le este comun. Pluteşte un aer în care aceste preocupări, pe deasupra deosebirilor dintre ele ca idee şi ca ton, se regăsesc şi se armonizează. Se simte, anume, că în vechea ordine de lucruri s-a petrecut sau trebuie să se petreacă o schimbare. Tendinţa, mai ales, se îndreaptă împotriva retoricii clasice. Se configurează un fel de revoltă: împotriva stilului condus prin reguli, a compoziţiei convenţionale, a canoanelor gata să stea în calea imaginaţiei şi a libertăţii de inspiraţie.

Era firesc ca tendinţa începută să conducă şi înspre o cristalizare. Adică: se impunea ca noul filon să nu rătăcească oricum, riscând deci să rămână simplă veleitate, ci să-şi dea o armătură teoretică prin care să devină şi gândire, prin care să intre în circuitele de idei ale vremii. În această privinţă, două nume, ambele legate de ceea ce istoria literaturii engleze numeşte *mişcarea lakistă,* înscriu o situaţie caracteristică: ***William Wordsworth*** (1770–1850) şi ***Samuel Taylor Coleridge*** (1722--1834).

Un prim lot de obiecţii este îndreptat împotriva limbajului poetic tradiţional. Sunt puse în discuţie: vocabularul fix, rigid, cu nota lui dogmatică sau hieratizantă; recurgeri la procedee stilistice (personificări, construcţii perifrastice, antiteze, inversări, împrumuturi din mitologie, enumerări pedante ş.a.), riscând ca prin întrebuinţare frecventă să sterilizeze mirajul artistic; alunecări în arguţie, în hiperbolizări, în forme căutate şi artificioase de pat etism. Limbajul poetic – ni se afirmă – trebuie să păstreze legături vii, continui, cu limba vorbită a oamenilor; îndreptăţirile acestei vorbiri la demnităţi şi investiri de poezie pot să fie mari, suverane. Pot fi cu atât mai generatoare de adevăruri poetice cu cât interesul ei pentru fapte şi scene naturale din cuprinsul activităţii omeneşti este mai prezent şi mai activ.

Nu ar fi de ajuns, totuşi, ca limbajul poetic să se oprească aici. Trebuie, tot pe atâta, ca acest limbaj să-şi asocieze şi un fond emoţional. Condiţia acestuia este sinceritatea. Poetul are datoria să creadă în ceea ce propune şi exprimă. Punând în mişcare idei, sentimente şi în genere stări emoţionale, el trebuie să se simtă în serviciul oamenilor. Mesajul poetic are sens, şi poate dobândi autoritate morală, doar atunci când este ascultat şi se poate face înţeles de cât mai mulţi. Poezia are misiunea să-i apropie pe oameni de natură; să le imprime adevăruri simple, corespondenţe şi armonii ale acesteia. Liniştea şi echilibrul pe care le aduce în cugetele individuale pot avea şi egale reflexe sociale; pot însemna mijloace de luptă sau de rezistenţă împotriva diferitelor criterii şi forme artificioase ce s-ar ivi în viaţa societăţii. Prin acţiunea poeziei, bineînţeles şi a poetului ce i se dedică, sfera sensibilităţii umane poate căpăta proporţii şi funcţii sporite.

Acestor idei, reprezentând aspecte din gândirea lui Wordswoth, aceea pe care a formulat-o în prefaţa la celebra culegere **lakistă** *Balade lirice (Lyrical Ballads,* 1798), Coleridge, poet şi filozof, atestat în genere drept primul teoretician proe minent al romantismului britanic, le-a adus, pe lângă un plus de motivaţie estetică, şi unul de confirmare doctrinară.

Ce aflăm, în preconizările teoretice ale acestuia? Poetul – ni se spune – trebuie să fie un om complet. Creaţia lui îi cere să procedeze, deopotrivă, atât cu luciditate judicioasă, cât şi cu întreaga fervoare a simţirii. Poate fi, totodată: şi copil, şi matur; şi inconştient, şi conştient; şi putere visătoare, şi forţă constructivă; şi sensibilitate vibrantă, şi intelectualitate în acţiune. Aparent, numai, acestea pot fi trăsături contradictorii; adevărul e că sub tensiunea incitaţiei poetice ele intră într-un proces intim de integrare, se unifică, devin continuitate.

Facultatea capabilă să opereze şi să asigure această acţiune de unificare şi continuitate – precizează Coleridge în *Biografia literară (Biographia Literaria,* 1817), – este imaginaţia. Posibilităţile acestei facultăţi sunt multiple: poate întreţine şi descoperi mereu legături între sensibilitate şi intelect; poate ajuta creatorului de artă să exploreze şi să diversifice nemărginit, fără ca prin aceasta identitatea lui spirituală să fie ştirbită; poate găsi elemente de împăcare şi armonie între numeroase contrarii existente; poate dizolva distanţe fizice şi distanţe psihologice, lăsând astfel câmp liber pentru construcţii ale minţii şi convergenţe ale simţirii.

Marele model – şi în ochii lui Coleridge – rămâne Shakespeare. Prin ce? Prin capacitatea acestuia de a face înlănţuiri între imitarea şi simbolizarea realităţii; prin caracterul de organicitate şi unicitate al fiecăreia din operele sale; şi, mai ales, prin puterea scriitorului ca în orice fapt particular asupra căruia s-a oprit să includă un principiu de universalitate.

În anii pe care Coleridge i-a petrecut în Germania, a putut să ia cunoştinţă de criticismul kantian, de idealismul lui Fichte, de ideile lui Schelling privind filozofia naturii, de ideile estetice ale fraţilor August şi Wilhelm Schlegel. Faptul este important: istoria romantismului îl consemnează cu interes; asimilările rezultate prin această întâlnire de şcoli şi mentalităţi reprezintă o treaptă semnificativă în constituirea romantismului ca fenomen european.

Mărginim aici aceste recapitulări. Putem desluşi, prin prisma lor, mutaţii şi deveniri; în parte, şi mutaţii efectiv constituite. Un anumit eclectism, amestec sincretic de materialism şi idealism, tinde şi chiar ţine să-şi spună cuvântul. Deocamdată, nu se ridică pretenţii de sistem; aceasta nu împiedică, însă, ca eclectismul amintit să exploreze în adâncime şi ca iradierile lui să străbată până departe. Descripţiile de natură se înmulţesc. Totul sau aproape totul ar vrea să se înscrie într-un sensualism de tip optimist, proclamând – în raport cu treptele de civilizaţie – o eminenţă a „stării de natură". Normele raţionale practicate de literatura clasică sunt puse în discuţie; nu mai puţin, şi concepţiile de ordin spiritualist privind condiţia şi comportarea umană. Exegeza se declară de acord asupra acestui punct de vedere: se poate vorbi despre o apariţie efectivă a curentului romantic, din clipa în care un vechi spiritualism de inspiraţie ori obedienţă catolică a început să intre în umbră, pentru ca în schimb preeminenţa să treacă asupra unei concepţii de caracter senzioralist, cu înclinaţii determinist-materialiste, conducând înspre o viziune de viaţă clădită pe încredere şi optimism.

3. Deschideri filozofice şi estetice în lumea germană

Suntem în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Asistăm acum, în lumea germană, la pregătiri şi anunţări de evenimente importante. Revenirea din starea depresivă şi destrămantă pe care Războiul de treizeci de ani o lăsase în cugete se afla pe cale de încheiere. Nu înseamnă, însă, că divergenţele şi rivalităţile dintre diferitele state şi stătuleţe germane ar fi încetat şi ele. Sentimentul unei unităţi naţionale părea încă un lucru îndepărtat; nu arareori, fapte locale, ţinând de orgolii ori de impulsiuni ale claselor domnitoare, puteau să treacă înaintea interesului public şi a sentimentului naţional.

Unul dintre aceste state, Prusia, începea totuşi să facă figură aparte. Încă din secolul trecut, dădea semne de afirmare mai hotărâtă, pe plan politic, administrativ şi militar. Faptul a mers crescând. Sub Friedrich-Wilhelm al II-lea – contemporan în Franţa cu Ludovic al XV-lea – Prusia lua loc printre marile puteri europene, devenind atât sub raport politic cât şi spiritual un factor-pivot în îndelungul proces de reconstituire şi unificare germană.

Mai întâi, să aruncăm o seamă de priviri recapitulative asupra mişcării filozofice! Atât romantismul german propriu-zis cât şi iradierile acestuia în afara hotarelor naţionale îşi au şi temeiuri de ordin ideatic, şi importante puncte de plecare, în postulate ale acestei mişcări.

Fichte (Johann-Gottlieb, 1726–1814) poate fi socotit deschizător de drumuri. În apreciabilă măsură, rigorismul moral din fondul gândirii sale stătea sub semnul filozofiei kantiene. Eul uman – declară gânditorul german – reprezintă o victorie a creaţiei. Capacitatea lui reflexivă se înscrie printre principiile constitutive ale realităţii. Omul trebuie să se afle în continuă acţiune; aceasta îi constituie justificaţia şi principala funcţiune. Este totodată şi condiţie majoră, atât pentru a-şi motiva dreptul la existenţă cât şi pentru a împlini ceea ce datorează semenilor săi. În epocă, scrisorile pe care Fichte le-a adresat naţiunii sale *(Reden an die deutsche Nation,* 1808) au răsunat prelung, revelator. Germanii – se afirmă în aceste scrisori – trebuie să devină conştienţi de cauzele care de mai multă vreme îi ţin ca popor într-o stare de inferioritate. Majoritatea acestor cauze provin din situaţii interne: lipsă de patriotism, neîncredere în forţele proprii, ignorarea fondului naţional de valori, forme de egoism în conceperea şi exercitarea puterii, prosternare servilă în faţa unor modele străine, o anume teamă colectivă de înălţimi şi aspiraţii superioare. Remediile, prin excelenţă, trebuie să fie de ordin moral. Astfel, rolul educaţiei devine prioritar. Este nevoie ca în cugetele vremii ideea de sacrificiu, odată cu recunoaşterea rosturilor ei ideale, să capete şi tot atâtea înţelesuri

active. Patria deţine în ea atribute supreme; ea încarnează ceea ce omul şi comunităţile umane pot înfăptui mai nemuritor pe pământ. Să ne ferim, deci, de a pune limite gândirii şi acţiunii omeneşti! Prin nimic altceva ca prin voinţa comună de a turna un strop de eternitate în acţiunea noastră pământească nu am putea să merităm şi să ne plătim mai adevărat locul ce ne este rezervat în lume. Ceea ce se află dincolo de eul nostru nu reprezintă un domeniu închis, ci unul spre care cu voinţa noastră de cunoaştere putem năzui neîncetat. Ieşirile eului din sine sunt necesare. De fiecare dată, reîntorcându-se după o asemenea ieşire în matca lui iniţială, eul nostru va putea să se simtă mai sigur pe sine şi să poată intra în acţiune. Forţa spirituală poate fi imensă; stă în puterea ei să aducă sub ascultare multe impulsuri ale naturii. Ideea de libertate se află în strânsă conexiune cu activitatea raţiunii. Totul, în ultimă instanţă, trebuie să se încadreze într-o ordine morală. Implicit, şi într-o viziune de universalitate; doar atunci o acţiune omenească dobândeşte plenitudine când caracterul ei personal poate sluji un interes general. Ordinea politică şi morală a lumii trebuie să se bizuie pe realitatea eului individual. Ideea şi legitimitatea revoluţiei – afirmă filozoful – îşi au tot aici sorgintea: aşa cum trebuie să ne ocupăm de modelările pe care le-a căpătat această revoluţie prin acţiunea experienţei, tot aşa, trebuie să avem în minte şi forma ei originală în însăşi natura spiritului uman.

Ca filozof, ***Schelling*** (***Friedrich-Wilhelm-Joseph***, 1775–1854) manifestă o mai pronunţată apropiere de artă şi poezie. Situează esteticul şi ideea de frumos pe treptele de sus. Atribuie poeziei roluri fundamentale în dezvoltarea conştiinţei omeneşti. Declară că filozofia şi arta sunt căi prin care se poate străbate în absolut. Aceasta din urmă, mai cu seamă, deţine facultatea de-a asigura legături active între sufletul omenesc şi datele naturii. Schelling nu se depărtează de magiştrii săi, Kant şi Fichte, excluzând procedeul riguros în construcţiile sale; lasă totuşi acest procedeu mai în umbră, pentru ca în schimb intuiţia şi mai ales revelaţia să câştige teren. Ideea că temeiurile raţionale fac parte din natura gândirii filozofice continuă să rămână în picioare; se precizează, însă, că această gândire reclamă şi demersuri mai libere: ale imaginaţiei, ale inspiraţiei, ale geniului personal. Observaţia, ea singură, are doar puteri limitate. Este nevoie, de aceea, să i se asocieze şi alte activităţi ale conştiinţei. Numai printr-o asemenea asociere, cunoaşterea capătă putinţa să descopere şi să se apropie de armonia existentă între lucruri. Şi trebuie adăugat: putinţa de a face treceri dinspre finit înspre infinit, de a desluşi acorduri efective ori acorduri potenţiale între real şi ideal, de a vedea cum prin confruntări între contrarii se pot constitui agregări şi identităţi. Adâncimile conştiinţei pot fi neînchipuit de mari. Adăpostesc în ele virtuţi capabile să configureze şi să dea sens întregii noastre experienţe spirituale.

Cunoaşterea lumii – ni se spune – trebuie să înceapă prin a învăţa să citim în noi înşine. Între ceea ce există în natură şi ceea ce poate rezulta prin ştiinţa noastră se pot constitui compatibilităţi şi corespondenţe. Cunoaşterea rezultată prin reflecţiune filozofică este ferită de pericolele izolării, ale fragmentărilor, ale distanţelor; menirea ei, prin excelenţă, este să dea la iveală afinităţi şi convergenţe, să construiască, să aştearnă punţi de comunicare între creaţia naturii şi creaţia spiritului uman.

În *halo*-ul filozofic al acestor preliminarii romantice desluşim şi influenţe hegeliene. Ideea – afirmă ***Hegel*** (***Georg-Wilhelm-Friederich***, 1780–1831) – reprezintă inteligenţa noastră în mişcare; este de fapt, actul însuşi al gândirii. Tot ce există, totul, există în măsura în care denotă expresia unei deveniri. Aceasta, devenirea, ni se revelează astfel drept fapt primordial al existenţei. În cuprinsul ei, contrariile ajung să se identifice: absolutul şi relativul, libertatea şi necesitatea, idealul şi realul. Această identificare adăposteşte în ea secretul

gândirii şi al cunoaşterii, al vieţii, al progresului particular ca şi acela al progresului general. A gândi, implicit şi a trăi, înseamnă a descoperi idei diferite, a găsi în aceste idei principii de conciliaţiune, a le uni. Aceasta, bineînţeles, nu pentru a se pune capăt unui proces început, ci pentru ca sinteza obţinută să constituie o treaptă nouă într-o dezvoltare procesuală. Ceea ce îl deosebeşte pe om de toate celelalte vieţuitoare pe scara naturii este puterea acestuia de a se sesiza neîntrerupt pe sine, de a se descoperi, de a se perfecţiona. Este, în acelaşi timp: şi *spirit subiectiv,* conştient de libertatea lui interioară, doritor de a se manifesta potrivit îndemnurilor venite din această libertate; şi *spirit obiectiv,* respectuos faţă de existenţa societăţii şi normele ei de drept; în sfârşit, şi *spirit absolut,* capabil ca sub îndemnul acestuia să resimtă şi să se dedice unei valori superioare, ideale, fără ca aceasta să însemne rupere de ceva din realităţi ale statului, ale familiei, ale societăţii în general. În nevoia spiritului uman de a cuprinde şi a-şi asimila marea ordine a lumii, arta este un instrument activ, necesar, acela cu care de fapt începe ordinea acestei integrări.

În ambianţa imprimată literaturii prin deschiderile filofozice de felul celor amintite mai sus, primele încercări de punere în doctrină aveau să apară în scrierile fraţilor ***August-Wilhelm Schlegel*** (1767–1845) şi ***Friedrich Schlegel*** (1772–1829).

August-Wilhelm era un spirit oarecum sistematic. Atent deopotrivă la fapte ale istoriei şi la fapte din realitatea curentă, se preocupa să desluşească în acestea semne şi dovezi de universalitate. Friedrich, mai cu seamă, se complăcea în acţiuni de caracter polemic, în anticipaţii, în a transpune fenomenul dramatic pe planuri îndepărtate, ideale. Deosebirile de concepţie, incontestabil, erau evidente; totuşi, aceasta nu a împiedicat ca punctele lor de vedere să se întregească reciproc şi ca în procesualitatea literară a vremii sinteza dintre cele două gândiri să se impună.

În 1808, la Viena, August-Wilhelm a rostit o serie de prelegeri despre istoria teatrului; s-au făcut cunoscute, dobândind chiar şi o anume celebritate, sub această denumire generică: *Curs de literatură dramatică (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur).* Găsim aici o diviziune asemănătoare cu cea propusă de d-na de Staël în cartea sa *Despre literatură:* literaturi din Sud şi literaturi din Nord. Este de fapt un punct de plecare pentru lărgirea şi diferenţierea conceptului în literaturi „clasice" şi literaturi „romantice". Asupra acestora din urmă avea să cadă un accent aparte; se considera că pot să convină şi să reprezinte spiritul modern. „Romanticul" – se afirmă acum – tinde să exprime plinătatea vieţii. Poate intra cu drepturi constitutive în însăşi substanţa poeziei. Nu este nevoie să căutăm acest „romantic" doar în date şi situaţii ale vieţii actuale; îl putem găsi, tot atât de bine, şi în alte timpuri, şi în alte literaturi. Mai precis: în literatura medievală cavalerească, în creaţia shakespereană; de fapt, în orice operă autentic şi fundamental poetică.

Tragedia şi în genere literatura clasică franceză sunt privite critic; adesea, chiar cu adevărată asprime critică. Li se aduc obiecţii de felul acestora: lipsă de substanţă, predominare formală, sărăcie de simţire poetică, artificiozitate, farmec minor. Valabilitatea celor „trei unităţi", mai cu seamă aceasta, este puternic contestată. Mai mult decât atâta, se consideră că absurditatea acestor unităţi a împiedicat ca mari talente poetice – de exemplu Corneille, Racine – să-şi poată desfăşura adevăratele lor posibilităţi creatoare. În ce priveşte imitaţia franceză după clasicismul grec, aceasta rămâne în bună parte imitaţie de suprafaţă. În schimb, autorul prelegerilor părea dispus să acorde mai mult credit autorilor spanioli, lui Lope de Vega şi lui Calderón în special. Întrucât literatura spaniolă s-a născut, nu dintr-o voinţă de program, ci din împrejurări legate de sentimente şi tradiţii naţionale, se afirmă că această literatură este mai vie, mai legitimă, mai poetică.

Marele model spre care se orientează adeziunea teoreticianului german este Shakespeare. Admiraţia pe care i-o poartă atinge trepte şi accente aproape idolatre. Opera britanicului îi apare drept perfecţiunea însăşi. Totul, aici i se revelează cu sens, cu justificaţie estetică, cu pecete de geniu: şi diferite anacronisme istorice, şi inadvertenţele geografice, şi amestecurile de tragic şi comic, şi schimbările uluitoare de timp şi spaţiu, şi libertăţile de limbaj ale personajelor. Vedea, în toate acestea, trăsături de natură a da imaginaţiei posibilităţi de afirmare; trăsături – în speţă – putând să confere poeziei dramatice aspiraţii şi drepturi de a cuprinde, de a ilustra universul. Trăsături – în concluzia teoreticianului – menite şi indicate să facă parte din substanţa artei „romantice".

Poezia – se afirmă mai departe – poate îmbrăţişa întinderi mari: ştiinţă, artă, istorie, mitologie ş.a. Dar, indiferent ce opţiuni ar fi în cauză, este necesar ca inspiraţia poetică să se simtă străbătută de un fior intim. De *ceva,* anume, care să ţină seama de domeniul revelaţiei şi al misterului. Raportul *clasic-romantic* este evocat frecvent. În economia sistemului, acestui raport îi este atribuită o pondere specială. Ipostaza clasică proclamă puritatea elementelor poetice şi a genurilor; ipostaza romantică, dimpotrivă, îngăduie amestecuri şi interferenţe. Ordonanţa clasică are înfăţişare sculpturală; soluţia romantică, spre deosebire de aceasta, tinde spre o plastică picturală. Poezia clasică se configurează prin categorii finite; poezia romantică, în schimb, simte în ea atracţii şi chemări infinite. În cea dintâi, putem recunoaşte: armonie convenţională, strânsă unitate între conţinut şi formă, o imagine bine conturată a scopului urmărit; în cealaltă, constatăm: jocuri de contrarii, neîntreruptă căutare, discrepanţe şi confruntări în cuprinsul raportului formă-conţinut, îndemnuri şi aspiraţii în continuă efervescenţă.

Evul Mediu se dovedeşte obiect de atenţie specială. Ideea că acest ev ar fi fost o perioadă de obscuritate a spiritului uman este respinsă, ca fiind o prejudecată. Este timpul, deci, ca această prejudecată să dispară. Apariţia Renaşterii, cu tot ce avea să-i urmeze, a fost posibilă, printre altele, şi prin chipul cum civilizaţia medievală a preluat şi a continuat valori ale culturii antice.

Teatrul clasic a impus tragedia şi comedia drept genuri pure, reprezentative; teatrul romantic, însă, înţelege să instituie forme dramatice proprii. Şi anume: are în vedere soluţii şi forme dramatice în măsură să asocieze şi să asimileze elemente venite din direcţii contrarii; să străbată în regiuni misterioase ale simţirii umane; sub perfecţiunea liniştită a formei ordonate să descopere tumulturi; să aspire necontenit spre orizonturi şi agregări inedite.

Construcţia doctrinară a fraţilor Schlegel gravitează spre această situaţie din urmă. Cei doi teoreticieni vedeau în ipostaza romantică mai multă orientare progresivă. Socoteau, totodată, că „romanticul" poate reuni în el date şi posibilităţi din direcţii multiple: ale naturii, ale societăţii, ale istoriei, ale psihologiei umane, ale vieţii în general. Aceasta nu înseamnă că în mintea celor doi gânditori creaţia clasică ar fi fost un capitol condamnat, trebuind deci să dispară sau oricum să se subsumeze idealului romantic. *Altceva,* de fapt, este ceea ce avem de constatat şi de reţinut. Asistăm la un proces de lărgire a domeniului poetic. În ambianţa pregătitoare a capitolului romantic – cel german la început, prin extindere apoi a celui european în general – această trăsătură avea să se dovedească fapt director.

Tabloul acestor configurări romantice este vast. În cuprinsul lui, adesea, opiniile teoreticienilor se întâlnesc cu acelea ale poeţilor. Uneori, aceste opinii puteau să se acorde şi să se întregească reciproc; alteori, dimpotrivă, au dat naştere la contrarii şi divergenţe. De fapt, atât unele cât şi celelalte se dovedeau la fel de necesare. Romantismul se constituia, nu atât sub auspicii raţionale şi sistematice, reiterând astfel etape şi procedee clasice, ci mai degrabă ca o mişcare a descătuşării, cu libertăţi în acţiune şi declaraţii de emancipare.

Era firesc, într-o asemenea ambianță de căutări și transformări, ca poeții, paralel cu funcționarea inspirației lor artistice să facă și reflecții teoretice, devenindu-și astfel, într-o măsură sau alta, proprii lor doctrinari. În această privință, ***Novalis*** (***Friedrich-Leopold von Hardenberg***, 1772–1801), poetul *Imnurilor către noapte (Hymnen an die Nacht,* 1800), poate fi amintit în primul rând.

Poezia – în viziunea acestuia – deschide drumuri spre adevăr; în ultimă instanță, ajunge a se confunda cu adevărul însuși. Reprezintă un limbaj pur, inegalabil și inimitabil, al interiorității sensibile. Stă în putința ei să străbată în profunzimile conștiinței, să surprindă inefabilul simțirii, să descopere realitatea sufletească în ceea ce această realitate poate avea mai intim, mai esențial, mai greu conceptuabil. Deține în ea tot ce poate intra în activitatea liberă a spiritului uman: intuiție, sensibilitate, reflecție, iubire, experiență, forme de joc și deopotrivă stricteți ale concentrării. Prin nimic altceva, ca prin poezie, sufletul omenesc nu ar putea să dialogheze mai bine cu el însuși. Poezia nu respinge formele clare, precise, noțiunile ca atare; trebuie să vegheze, însă, ca acele situări prea definite să nu limiteze ori să frâneze avânturile spontane, neprefăcute, ale manifestării sensibile. Este necesar, de aceea, ca între expresia poetică și cea muzicală să se petreacă apropieri și chiar să se tindă spre identități de substanță.

Poetul, în lumina acestor date, are de împlinit o misiune complexă. Arta căreia i se dedică este o artă severă. I se cere, în același timp, și transfigurări, ca în oficierea unui sacerdoțiu, și luciditate înfăptuitoare ca artizan. El, poetul, e ținut ca dincolo de ceea ce cuvintele îi pot desemna direct să simtă și să pună în mișcare și tonul lor interior, conținutul lor „magic", puterea lor incantatorie. Natura este complexă; deține și o realitate ce nu se vede direct, imediat; deține, deci, un suflet. Datoria poetului este să ne conducă în intimitatea acestui suflet, făcându-ne să-i simțim fiorul și atracția lui misterioasă. Fie și în fapte cât de obișnuite din natură există totuși trăsături nebănuite, stranii câteodată, la care rămâne de văzut dacă am putea să ajungem vreodată. Sunt situații, acestea, în care poetul trebuie să-și simtă o chemare aparte. În ce constă această chemare? Spărgând cadrele obișnuite ale observației; trecând astfel peste deprinderi constituite ale minții; luându-și aceste curajuri, poetul devine liber să alerge pe căi divinatorii, să determine în noi stări de ingenuitate, într-un fel chiar să ne vrăjească, până la a ne da sentimentul că facem acum întâia cunoștință cu lumea în care ne aflăm.

O clipă, neapărat, trebuie să poposim și în tovărășia lui ***Wackenroder*** (***Wilhelm-Heinrich***, 1773–1799). Ideile acestuia despre artă ne sunt înfățișate în două scrieri literare, de altminteri singurele pentru care a putut să aibă răgaz în scurta lui viață: *Confidențele unui călugăr iubitor de artă* (*Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruder,* 1797) și *Fantezii despre artă, pentru prietenii artei* (*Phantasien über Kunst, für Freunde der Kunst,* 1799).

Ideatic, ne aflăm într-o atmosferă vecină cu cea propusă și întreținută de Novalis. Arta, prin esența ca și destinația ei, este și trebuie să fie revelație. Inspirația poetică are darul să ne introducă într-un univers misterios de semne. Cercetarea intelectuală, cu oricâtă scrutare și acribie ar proceda, nu poate cuprinde întregul domeniu al vieții spirituale. Îi stă în putință să descrie, să caracterizeze fapte ale simțirii; nu, însă, să și perceapă simțirea ca atare. Pe întinsul acesteia pot apărea nesfârșite aspecte, fiecare din acestea în stare să genereze sentimente, stări de spirit, opere de artă corespunzătoare. Intelectul, acesta lăsat singur, poate conduce înspre fragmentări și izolare; poate deveni intolerant și dogmatic; poate ca în numele ordonării de sistem să impună renunțări la fioruri ale inimii, ale superstiției, ale nevoii de adorare. Este și o fericire, și un privilegiu, că putem ca făpturi umane să ne dăm seama de întinderea lumii, de varietatea ei, de țările și popoarele din care se constituie, de frumusețea proprie a fiecărei

opere în parte. O fericire şi un privilegiu – declară poetul – de care trebuie să ne bucurăm şi pe care avem datoria de a le folosi. Dacă între pământ şi cer este un abis, ei bine, trebuie să ştim că prin ajutorul artei acest abis poate fi învins!

Cu ***Johann-Ludwig Tieck*** (1773–1853) ne aflăm în inima procesului. Părerile, totuşi, continuă să difere. O parte a criticii pare dispusă să-l considere pe Tieck drept un factor-cheie al romantismului german, pe linie doctrinară ca şi pe aceea a scrisului literar propriu-zis. O altă parte, dimpotrivă, manifestă îndoieli şi rezerve. Aceasta din urmă îi contestă, printre altele, gradul de precizie şi de consecvenţă de care trebuie să dea dovadă un şef de şcoală. Nu este mai puţin adevărat, însă, că şi aceste oscilaţii erau de natură să-l facă interesant. Prin ce? Prin aceea că ele proveneau, poate nu atât din oscilaţii ca scriitor, cât din situaţii înconjurătoare, din mulţimea de contrarii ce asaltau spiritele vremii, din suflul revoluţionar ce se înteţea pe ţinuturile literaturii.

Tieck a contribuit ca termenul de „romantic" să se popularizeze. Îi atribuia semnificaţii multiple; de la unele îndepărtate, cu rădăcini în literatura cavalerească medievală, până la altele privind iniţiative actuale şi opţiuni cu caracter reformator. Scriitorul înclină să identifice noţiunea de „romantic" cu cea de „poetic" în genere; admitea că trăsătura romantică face parte din substanţa însăşi a poeziei. Aflăm, pe toată întinderea activităţii sale critice, o sugestivă pecete eclectică. Idei preluate din gândirea lui Herder se împletesc cu filtrări din scrieri ale esteticienilor englezi. Faţă de raţionalişti, manifestă reţinere; câteodată, chiar, refuzuri în regulă. În parte, venea cu argumentări de principiu; tot pe atâta, conta şi reacţiunea emotivă. Resimţea încă unele aplecări de tipul *Sturm und Drang*. Dintre marii scriitori ai lumii, Dante, Cervantes, Shakespeare şi Goethe îl interesează îndeosebi. Nu am putea spune că asupra vreunuia din aceştia ar fi de ajuns la un sistem de idei clare, directoare. Preocuparea, totuşi, este caracteristică şi contează; în mulţimea ei de observaţii şi însemnări găsim date orientative şi puncte de reper privind climatul romantic în curs de constituire. Se lăsa atras de extravaganţe literare la modă; într-adevăr, nu până la a le subscrie total, dar oricum făcând din ele semne ilustrative sau semne prevestitoare în climatul amintit. Afinitatea pentru Goethe se sprijinea, mai ales, pe perioada wertheriană din opera acestuia; o perioadă, anume, lăsând să transpară tristeţi, melancolii, unele înţelesuri ca de teamă în faţa vieţii. Se complăcea în decorul pe care i-l puteau asigura priveliştile, sunetele şi încântările din natură. Nu încearcă să pătrundă până în esenţa lucrurilor asupra căruia i se opresc privirile. În toate acestea, oricum în majoritatea lor, primează o strălucire exterioară; rareori, numai, poetul sondează şi în profunzimea lucrurilor. Critica, în consecinţă, s-a şi întrebat adesea: sunt în joc trăsături superficiale ale scriitorului ca scriitor, ori faptul derivă mai cu seamă din natura decorativă şi manierizantă a concepţiei romantice, pe atunci în căutare de ea însăşi?

Există şi alte aspecte, figurând de asemenea în partitura romantică semnată de Tieck. Scriitorul – trebuie să amintim mereu această trăsătură – se simţea interesat şi cucerit de imagini medievale. *Minnesang*-ul şi teatrul timpuriu german îi păreau domenii ce se cer mereu redescoperite. Nürnberg-ul, ca oraş de artă şi de istorie, îi procură şi tot atâtea confirmări poetice; reconstituia cu mintea tablouri de viaţă cu Albrecht Dürer şi Hans Sachs în centrul lor ca prezenţe tutelare. Nu trebuie să pierdem din vedere nici pietatea cu care s-a îngrijit de tipărirea scrierii *Fantezii despre artă (Phantasien über die Kunst)* a prietenului său Wackenroder, dispărut în prima tinereţe. O scriere, anume, care pronunţa amendarea spiritului de sistem, pentru ca în schimb nevoia de artă să fie asimilată sentimentului religios şi ca poezia – prin puterea ei de a propaga iubire şi adorare – să fie socotită drept un sens al vieţii.

4. Ambianța preromantică în Franța

Faza preromantică, în Franța, a început să decurgă de la jumătatea secolului al XVIII-lea. O parte din desfășurările ei au laturi comune sau oricum similare cu acelea ale mișcării iluministe. Între acestea, influențele străine – mai întâi cele predominant britanice, cu timpul și importante adausuri germane – ocupă locuri prioritare. Istoria literară, în special cea de concepție comparatistă, dă fenomenului denumirea de *cosmopolitism,* atât literar cât și ideatic. Rămâne de văzut dacă această denumire este în totul fericită. Conceptul de „cosmopolitism" – cel puțin într-o seamă de întrebuințări ivite și încetățenite între timp – s-a degradat oarecum, căpătând anume nuanțe sau chiar înțelesuri peiorative. De fapt, fenomenul în cauză era unul de europenizare. Fondurile naționale nu sunt realități închise; toate dețin în ele valențe capabile să recepteze și să asimileze elemente din afară. Această capacitate participă adânc, ține de însăși natura spiritualității europene.

Societatea franceză începea să fie din ce în ce mai interesată de mișcări, instituții și forme de viață existente în lumea de dincolo de Canalul Mânecii. Ideile britanice despre libertatea civilă și politică, despre guvernarea constituțională și regimul parlamentar, despre deism și despre senzorialismul filozofic – pentru a nu le aminti decât pe acestea – sunt aproape la ordinea zilei. Un interes literar, nu mai puțin, este și el la fel de pronunțat. Teatrul lui Shakespeare, într-un prim moment, avea să trezească mirare, proteste, comentarii în contradictoriu; cu timpul, însă, această atitudine – în bună parte atitudine de rezistență – avea să se transforme într-un sentiment de respect, de largă considerare. „Sălbăticia", „misterul", „spleen"-ul sau înotările în „ceață" din acest teatru exercită fascinație; pana și temperamentul scriitorului dezvăluiesc trăsături profunde ale sufletului britanic; totul se dovedește forță revelatoare, de o natură pe cât de neobișnuită pe atât de incitantă. De aici, și interesul pentru alți scriitori englezi. Ossian, Sterne, Richardson, Young, Gray. Toți aceștia mobilizează atenție și interes. Aplecările lor spre sentiment și emoționalitate elegiacă, tonul meditativ și nostalgic, poezia lor încărcată de specific nordic, toate acestea trezesc curiozitate, plac, luminează un orizont nebănuit.

Denumirea de „anglomanie", atribuită adesea fenomenului amintit, este discutabilă. Anumite adâncimi îi scapă; în orice caz, termenul – și ca idee, și ca formulare – plutește oarecum la suprafață. Avem de-a face, propriu-zis, nu cu acte de imitație, nu cu gesturi de servitute intelectuală, nu cu simple manifestări snobe, nici cu stări pasionale ieșire cumva de sub controlul judecății critice, ci în genere cu relații și interferențe de idei, într-o epocă în care, atât prin conjuncturi politice cât și prin incipiențe iluministe, în lumea europeană formele de mai multă comunicare între state și între sisteme de gândire dobândeau consistență. Preluările din Anglia, intrate în retorte ale spiritului francez, au contribuit la o seamă de configurări proprii, dar toate cu puternică pecete europeană. În această privință, Montesquieu, Condorcet, Helvétius, d'Holbach, Voltaire, Diderot, J. J. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Saint-Cambert, Marmontel ș.a. reprezintă tot atâtea dovezi.

În mai mică proporție, cronologic ceva mai târziu, dar cu evidentă participare în climatul pregătitor al romantismului francez, se află în joc și o prezență germană. Faptul este cu atât mai caracteristic, cu cât până atunci pentru părți întinse ale opiniei publice din Franța lumea germană trecea drept o lume încă învăluită în neguri și naivități medievale, încă stăruind în forme politice tulburări reprezentate adesea prin baronii stupide și anacronice. *Messiada* lui Klopstock; poemele de sentimentalitate religioasă; romanele de analiză și traducerile din Shakespeare ale lui Wieland; *Hoții* lui Schiller; *Werther*-ul lui Goethe și răsunetul acestei

scrieri în mentalitatea literară a vremii: acestea, mai cu seamă, au contribuit ca vechea prejudecată să se destrame şi ca în imaginea curentă despre lumea germană să intervină modificări sensibile.

Să nu spunem că romantismul francez ar datora *totul* acestor influenţe şi modele venite din afară! Lucrurile trebuiesc văzute şi înţelese în perspectiva lor exactă. Aşa cum Corneille a rămas perfect francez, împrumutând totuşi din *romanceros*-ul spaniol; cum Racine a implicat valori din vechii greci în tragedia clasică franceză; cum Molière nu s-a dezminţit cu nimic pe sine inspirându-se din italieni; tot aşa, romantismul francez a ştiut să descopere în aceste literaturi nordice elemente de natură a-i stimula şi a-l confirma în propria sa efervescenţă creatoare.

În această acţiune -- acţiune deschizătoare de drumuri, dătătoare de linii cardinale – apariţia lui ***Jean - Jacques Rousseau*** (1712–1778) reprezintă un eveniment epocal.

Geneva, locul natal şi principalul loc de formaţie al scriitorului, manifesta de mai multă vreme pronunţate afinităţi anglo-germane. Caracterul francez, fără ca acest fapt să-l afecteze în esenţa lui, înregistra totuşi unele modificări. S-a şi spus, adesea, despre situaţia în cauză: inteligenţa latină, mediteraneană, dar suflet german. Oricum, trăsătura reformată se dovedea stăruitoare şi în multe privinţe ajungea pe prim plan. În psihologia lui Rousseau, această atmosferă – atmosferă de „cosmopolitism", cum o denumeşte o întreagă şcoală de comparatism literar – contează mult. Îi este atribuit quietismul protestant al scriitorului, cu aplecările acestuia spre stări contemplative şi cu vădită ostilitate faţă de diferitele confruntări dogmatice din epocă. Critica, mereu, şi-a pus această întrebare: în ce măsură Rousseau a rămas francez, în ce măsură a devenit englez sau german? Oricum, un fapt este stabilit cu certitudine. Opera lui Rousseau denotă, mai bine zis rezumă în ea, acel plus de profunzime şi acel plus de lirism filozofico-literar pe care protestantismul şi l-a putut asocia prin contactul lui cu spiritul şi ambianţa culturii franceze.

Ce anume, din ideile pe care le-a pus în mişcare, şi din exemplul său literar, îl consacrată pe Rousseau printre marii precursori ai romantismului?

A ţinut să sublinieze că între gândirea politico-socială şi ideea creştină se pot dezvolta compatibilităţi şi corespondenţe. Fiinţa umană este o podoabă a creaţiei; deţine în facultăţile ei intrinseci neîncetate posibilităţi de perfecţionare; este îndreptăţită, ca atare, la respectul tuturor, al societăţii, al legilor, al ordinii universale în general. Reformele sociale trebuie să se întemeiez pe adevărurile şi armoniile naturii. Familia este o entitate socială şi spirituală în care toate aceste adevăruri şi armonii se întâlnesc, confirmându-se şi întregindu-se reciproc. Destinul umanităţii depinde, între altele, şi de câtă însemnătate sistemele de viaţă ale societăţilor şi ale indivizilor vor şti să acorde activităţii educative. Sentimentul deţine în el puteri suverane. Instinctul şi emoţia sunt realităţi ce trebuie să intre de aproape în construcţia noastră morală. Raţiunea, abstracţia, analiza, toate acestea – desigur – îşi au partea lor de necesitate în configurările cunoaşterii; dar toate actele inteligenţei ar rămâne cu ceva steril şi ineficace în ele atâta vreme cât în asimilările lor argumentele sensibile ale inimii ar fi lăsate la o parte. Din clipa în care pot să apară accente de iubire, de credinţă, de încordări emoţionale, din clipa aceea, judecata noastră trebuie să înţeleagă că acestea reprezintă elemente de viaţă şi elemente de umanitate a căror ignorare ar putea s-o ţină departe de adevărul omenesc al lucrurilor. În această privinţă, sentimentul naturii capătă acuităţi şi semnificaţii fundamentale. În procesul creaţiei artistice, acest sentiment poate interveni salutar. În afara lui, nenumărate bucurii ale inimii ar rămâne mute; oricum, le-ar lipsi expresivitatea la care au dreptul. Creaţia literară este chemată să acorde naturii o importanţă egală cu aceea pe care o atribuie psihologiei umane. Latura psihologică a

literaturii trebuie să se întregească cu una pitorească. Reprezentarea lumii sensibile şi reprezentarea lumii interioare sunt factori necesari de unitate artistică.

Elocinţa lui Rousseau are puncte comune cu aceea a contemporanilor lui iluminişti: înlănţuire logică, bogăţie de argumente, construcţie ordonată, arhitectonică. Înţelege, însă, ca această elocinţă să nu se adreseze doar raţiunii stricte, ca într-o demonstraţie ştiinţifică, ci să capete şi tonuri persuasive, să solicite resorturi ale sensibilităţii emotive, să creeze efuziuni şi elanuri. Cu alte cuvinte: să facă în aşa fel încât, oricând, asupra faptelor din afară să se proiecteze şi lumini venite din interioritatea noastră psihică.

Lirismul şi pitorescul; adevărul şi frumosul; inteligibilul şi sensibilul; imaginea abstractă şi imaginea sensorială; motivarea logică şi transpunerea subiectiv-individuală; reflecţia şi pasiunea; elocinţa şi îngândurarea tăcută: iată – în concepţia şi viziunea lui Rousseau – fapte ce-şi pot fi complementare. Cu alte cuvinte: fapte trebuind ca pe deasupra înfăţişărilor lor contrarii să-şi descopere necontenit afinităţi de substanţă şi virtuţi de integrare. Literatura produsă sub semnul acestor integrări se adresează tuturor simţurilor şi multor resorturi mentale. Va putea, astfel, să acopere un câmp vast: de la poezia de simplu fior emoţional până la elaborări de amploare filozofică, de la stări ale eului personal până la construcţii interesând morala societăţii în general. Despre *Contractul social,* operă a lui Rousseau uitată relativ repede, avea totuşi să se spună: este o operă, aceasta din care au putut să răsară nu numai idei revoluţionare, constituţii ori principii de politică socială, ci deopotrivă şi concepţii de artă, conducând spre ode, spre forme diferite de inspiraţie lirică, spre creaţii de teatru.

Prin d-na ***de Staël*** (***Germaine Necker***, 1766–1817), drumul înspre instituirea unei doctrine propriu-zise a mişcării romantice avea să facă importanţi paşi în plus. Două din cărţile acestei scriitoare, *Despre Literatură, considerată în raporturile ei cu instituţiile sociale (De la Littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales,* 1800) şi *Despre Germania* (*De l'Allemagne,* 1810), îşi au un loc al lor de pionierat în istoria criticii moderne. Atât în una, cât şi în cealaltă, putem recunoaşte idei, stări de spirit şi dezbateri din perioada următoare Marii Revoluţii Franceze. Era firesc ca un eveniment istoric de natura şi proporţiile acestei revoluţii să antreneze în mişcările ei participări şi încrucişări de opinii provenind simultan din direcţii diferite. Cu un secol înainte, revocarea Edictului din Nantes (1685) crease o situaţie asemănătoare. Cărţile amintite, în bună parte, reflectă situaţii legate de acest proces; fondul lor, ilustrare a ceea ce denumim „cosmopolitismul" vremii, punea în cauză fenomene ideatice şi estetice interesând totodată mai multe spiritualităţi occidentale: franceză, engleză, germană, în parte şi italiană.

Recunoaştem, în formaţia spirituală a d-nei de Staël, trăsături ţinând de tradiţia protestantă a Genevei, locul său de naştere. Afectiv, scriitoarea s-a considerat ca aparţinând sufletului francez; intelectualmente, înclina spre ţări nordice şi în genere se proclama un spirit european. De la început, s-a simţit admiratoare şi discipolă a lui J.-J. Rousseau. Este probabil că în sinea sa se vedea chemată să continue şi să întregească opera acestuia. Interesul şi admiraţia pentru Anglia au apărut devreme. În Ossian, bătrânul bard gaelic, vedea o prezenţă spirituală la fel de tutelară în nord ca aceea a lui Homer în spaţiul mediteranean. Cărţile lui Milton, Young şi Richardson îi erau aproape cărţi de căpătâi; cu timpul va adăuga şi unele ale germanilor, Wieland, Schiller şi Goethe în special. Dintre moraliştii englezi, manifesta preferinţă pentru Addison. În parte, i-a cunoscut şi pe filozofi: Fr. Bacon, Hobbes, Locke, Hume. Opiniile despre Shakespeare luau caracter de încununare; acesta îi părea geniul cu adevărat inimitabil care şi-a făcut vreodată apariţia printre oameni.

Preţuia gândirea critică a lui Swift; aceasta, cu atât mai mult, cu cât îi găsea asemănări cu aceea a lui Rousseau. Vedea în sistemul constituţional din Anglia un model cu îndreptăţiri universale. Socotea Anglia o patrie a instituţiilor clădite pe ideea de libertate; totodată, o patrie ştiind să preţuiască şi să asigure dreptul la originalitate al individualităţii umane.

Câteva din opiniile scriitoarei cu privire la poeţii antici – cei greci, mai cu seamă – pot fi puse sub semne de îndoială. Obiectează acestor poeţi că nu au subliniat îndeajuns, sau chiar că au trecut cu oarecare nesocotire pe lângă puterea iubirii. Au lăsat în umbră – ni se relatează – date intrinseci ale sensibilităţii feminine. Seninătatea pe care anticii înţelegeau s-o propage prin scrierile lor îi părea o seninătate rece, o seninătate predominant „masculină". Într-adevăr, stă în puterea acestei seninătăţi ca ea să conducă înspre victorii morale, înspre curajuri salutare în confruntările noastre ca oameni cu adversităţile vieţii şi ale sorţii. În schimb, alte stări sufleteşti – durerea, melancolia, suferinţa, dezamăgirea, disperarea, fiorul morţii – se arată mai puţin, mai şters, mai îndepărtat. Or – declară mai departe scriitoarea –, marea poezie trebuie să deţină în ea adâncimi în general triste. Fără raporturi intime încărcate de sentimentul suferinţei, ar fi greu ca vibraţia lirică să poată atinge culmi. Spiritul grec manifestă mai degrabă un fel de impasibilitate; se emoţionează mai greu; nu aprobă dar nici nu respinge starea de contemplativitate sau de melancolie; lasă impresia – câteodată – că nici nu ar cunoaşte-o.

Situaţia se reeditează şi în problema etică a vieţii. În felul cum constată existenţa adevărurilor morale, spiritul grec pune aceeaşi linişte, aceeaşi seninătate, aceeaşi impersonalitate, ca şi în perceperea faptelor fizice. Latura epică, cu implicaţiile ei satirice şi politice, predomină asupra celei lirice. Omul social trece înaintea omului individual. Emoţia, bineînţeles, nu poate să rămână doar emoţie, atât şi nimic mai mult. Neapărat, ea trebuie să însemne şi o forţă morală. Fără o oarecare integrare, nu s-ar putea ajunge la frumuseţi durabile. De aceea – declară răspicat scriitoarea – criticii literare îi revin şi sarcini vecine cu acelea ale tratatelor de morală. Nu ar fi de ajuns ca accentele elocinţei şi ale poeziei să impresioneze doar facultăţile noastre intelectuale; este necesar ca această sarcină să răzbată şi în fiinţa noastră fizică, să determine impulsuri spontane, să atingă şi regiuni involuntare ale sensibilităţii, să ne intre în sânge.

În epocă, de fapt şi mai târziu, cartea *Despre Germania* a trezit discuţii aprinse, variate; de la unele dispuse să vadă în această carte inexactităţi de optică şi de judecată până la altele înverşunându-se în a-i recunoaşte merite excepţionale. Adevărul, însă, reclamă aici un spirit mai interpretativ; nu asemenea aprecieri ori situări extreme ar putea să ne dea măsura lucrului. Este greşit să se creadă că d-na de Staël ar fi vrut să ridice Germania pe un soclu suveran, amendând astfel sau minimalizând stiluri, norme sau instituiri de până atunci ale culturii franceze. Protestul ei hotărât împotriva Franţei napoleoniene nu se răsfrânge şi asupra Franţei în general. Socotea, totuşi, că literele naţionale nu trebuie să se închidă în ele însele, refuzându-şi astfel lumini şi servicii pe care şi le-ar putea aduce reciproc. În fiecare literatură există şi pulsează specificuri valabile, în funcţie de cultura, psihologia şi istoria popoarelor corespunzătoare. În această diversitate stăruie principii şi virtuţi capabile să creeze climaturi de cunoaştere şi de unificări spirituale; în afara sufletelor individuale, poate exista şi un suflet universalizator, reieşit prin întrepătrunderi de sens şi de substanţă ale celor dintâi. Tradiţia franceză – aceasta, mai cu seamă – are nevoie ca în ambianţa ei oarecum îmbătrânită să intervină un asemenea suflu înnoitor. Literatura din Nord şi cele din Sud nu-şi stau faţă în faţă ca entităţi adversare: există o mentalitate europeană care le poate sintetiza şi care resimte nevoia amândorura.

Literatura germană – afirmă scriitoarea – este cu deosebire mai aproape de tendința romantică în curs de constituire. Afinitățile acestei literaturi cu poezia cavalerismului medieval; legăturile mai strânse cu elemente ale solului natal și cu formele de viață ale comunității autohtone; interesul trezit de ideea restituirilor istorice; idealismul filozofic al gânditorilor germani; în plus, atenția acordată sentimentului ca fapt primar al realității sufletești, ca aspirație infinită, ca elan în măsură să poarte simțirea umană în misterele naturii, ale existenței fizice și morale în general: toate acestea, preluate de tendința romantică, erau în măsură să dea creației literare mai multă suplețe, s-o scoată din canoane clasice îmbătrânite, s-o perfecționeze, s-o înscrie mai viu și mai direct în fluxul acelor dezvoltări și transformări pe care neîncetat ni le cere viața.

Ideile d-nei de Staël despre teatru, deși tributare în bună parte lui Johnson și fraților Schlegel, cuprind totuși și interesante vederi originale. Trebuie reținută, mai întâi, ideea aceasta: prin nici o altă formă de comunicare literară, ca prin dramă, geniul aparte al unui popor nu ar putea să se exprime mai viu, mai adecvat, mai sesizant. Forma dramatică poate mijloci și poate asigura întâlniri sugestive și împletiri complementare între elementul epic și cel liric. A formulat proteste împotriva „unităților" clasice; admitea, totuși, de altminteri în acord cu punctul de vedere iluminist, că sunt situații în care unitatea de acțiune devine condiție indispensbilă a creației dramatice. Apără și recomandă cultivarea dramei istorice; în cazul teatrului francez, cu deosebire, temele istorice îi apar ca putând să-l salveze din impasul în care se află sau care oricum îl amenință. Manifestă rezerve în ce privește generalizarea versului alexandrin; consideră că folosirea lui exagerată poate imprima uniformitate și solemnitate rece, trăsături contraindicate chiar și în tragedie, cu atât mai mult în celelalte specii dramatice.

Ca și majoritatea contemporanilor săi, în tabere iluministe și în tabere preromantice, d-na de Staël a văzut în Shakespeare un model. Faptul, totuși, nu trebuie privit ca expresie a unei admirații exclusive, ci ca premisă directoare și ca element integrator într-un sistem de gândire literară. Contemporanii amintiți – până la un punct îl putem număra și pe Voltaire printre aceștia – tindeau să vadă în unele apariții ori situații shakespereane – de exemplu: vrăjitoarele din *Macbeth,* fantoma regelui ucis în *Hamlet,* filtrul fabricat de călugărul Lorenzo în *Romeo și Julieta* ș.a. – mai mult tactici, procedee și efecte dramatice, putând ca atare să fie extinse și imitate. D-na de Staël s-a detașat de această concepție. A înțeles că erau în joc nu artificii de teatru, ci fapte ținând de sufletul propriu-zis al poetului; cu alte cuvinte: stări de spirit ale acestuia, forme de gândire, imagini în măsură să ilustreze fioruri ale dramei omenești, în confruntarea acesteia cu realități ale vieții și ale morții.

Chateaubriand (***François-René*** viconte de, 1768–1848) ocupă un loc la fel de reprezentativ în istoria mișcării romantice. Pe plan ideologic, între concepțiile lui și acelea ale d-nei de Staël existau deosebiri evidente. Unul era nobil, catolic, partizan hotărât și devotat al Restaurației; cealaltă, dimpotrivă, se formase în climatul liberalismului iluminist și adera cu putere la ideile acestuia, credea în perfectibilitatea umană, vedea în Revoluția Franceză împlinirea unei necesități istorice. Și pe plan literar, ideile lor nu coincideau întotdeauna. Iată – de exemplu – cu privire la Shakespeare: admitea că acesta a sondat adânc în misterele naturii umane, ceea ce nu înseamnă însă că ar fi fost în egală măsură și un artist adevărat. Sau în chestiunea tradiției clasice: socotea că principiile poetice enunțate de Aristotel, Horațiu și Boileau pot și trebuie să rămână indefinit în picioare; că „regulile" intră în ordinea necesară a creației literare; că urâțenia și vulgaritatea nu pot genera forme de artă; că perfecțiunea și cizelarea artistică, departe de a umbri cumva natura, autenticitatea și spiritualitatea faptelor,

dimpotrivă, le pot conferi acestora cu atât mai multă expresie şi mai mult relief. Totuşi, pe deasupra acestor deosebiri, în ambianţa de transformări literare şi pregătiri romantice din epocă, d-na de Staël şi Chateaubriand îşi stau alături. Gândirea amândoura descinde sau în orice caz are tangenţe cu aceea a lui Rousseau. Presimţirea infinitului îi stăpâneşte şi îi inspiră deopotrivă. Interesul pentru istorie, de asemenea; socoteau că între istorie şi literatură există corespondenţe de substanţă. Şi, mai ales, ceea ce îi aşează într-o aceeaşi orbită intelectuală şi artistică a vremii este rangul pe care l-au atribuit sensibilităţii, pe scară umană a valorilor spirituale.

Ce anume, din inovaţiile scrisului literar ale lui Chateaubriand, aveau să se încorporeze în mentalitatea şi expresia artistică a mişcării romantice?

Ne sesizează, mai întâi, în tăcerile şi învăluirile lui subtile, un stăruitor sentiment al eului personal. Scriitorul nu se distanţează de eroii săi; intră în procesualitatea intimă a acestora, se simte ca făcând parte din corul lor sufletesc; descriind suferinţa şi frământarea acestora se destăinuieşte totodată şi pe sine. Faţă de trecut, când norma clasică impunea ca scriitorul să rămână obiectiv faţă de personajele şi situaţiile în joc, această pătrundere a notei subiective constituie un fapt nou, până la un punct chiar de-a dreptul revoluţionar. Romantismul, ca sub îndemnul unei adevărate vocaţii, l-a îmbrăţişat de la început. *René,* scrierea, lui Chateaubriand, a dat un semnal. O serie de capodopere ce i-au urmat – *Obermann* (Senencour), *Adolphe* (Benjamin Constant), *Voluptate* (Sainte-Beuve), *Stelo* (A. de Vigny), *Meditaţii* (Lamartine) ş.a. – reprezintă tot atâtea confirmări.

Impresia produsă în epocă de *Atala* şi *René,* scrieri care au contribuit de aproape la celebritatea literară a lui Chateaubriand, se aseamănă, ca intensitate lirică şi ca freamăt psihologic, cu cea produsă câteva decenii mai devreme de *Suferinţele tânărului Werther,* romanul lui Goethe. Într-un fel, melancolia din aceste scrieri devenea spiritualmente aproape cuvânt de ordine. Se recunoştea în ea, mai ales, o bună parte din tineretul sensibil şi intelectualizant al vremii. Mai precis, nu propriu-zis un tineret obosit, blazat, dezorientat, înclinând de aceea spre izolări şi abdicare, dar oricum un tineret îngândurat, purtând în cugetul său poveri şi apăsări ale unui sfârşit de veac, imagini încă nelimpezite în legătură cu atâtea evenimente zguduitoare la care a fost martor, întrebări, apăsări şi nelinişti în ce priveşte soarta pe care ar putea să i-o rezerve viitorul. Asupra acestui aspect, atât istoricii sau criticii literari cât şi moraliştii au formulat judecăţi diferite. Unii s-au întrebat dacă generaţiile cucerite de această melancolie romantică nu au dăunat energiei civice şi *tonus*-ului moral de care era necesar să se dea dovadă în epocă; alţii, dimpotrivă, au sentimentul că la şcoala acestei melancolii generaţiile în cauză au putut să coboare în ele însele cu mai stăruitoare pătrundere, cu mai atentă dispoziţie cunoscătoare, implicit şi cu mai multă voinţă de acţiune.

Scriitorii francezi din perioada clasică, aplecaţi cu preferinţă spre studiul caracterelor umane, lăsaseră ca sentimentul naturii să rămână în subordine. Prin aceasta, se depărtau de tradiţia antică, pe care totuşi o revendicau drept model. În epopeea elină ca şi în cea latină, ştim legătura dintre natură şi om constituia o justificare de bază a materiei epice. J.-J. Rousseau şi Bernardin de Saint-Pierre, aceştia în primul rând, au dat semnale şi indicaţii, atât pe plan ideatic cât şi artistic propriu-zis, pentru ca această legătură să fie reluată. Chateaubriand a continuat procesul astfel început; în scrierile sale, sentimentul naturii avea să capete întâia sa mare confirmare romantică. Natura, în concepţia scriitorului, nu este numai un cadru. Ea i se înfăţişa ca o vastă şi inimitabilă realitate. O realitate, anume: în care totul trebuie observat; în care totul este demn să fie zugrăvit; în care fiecare lucru îşi poate avea fiinţa şi rostul său propriu, deşi totul se află sub stăpânirea unor legi imuabile; în care fie şi cea mai uşoară

nuanță fizică poate adăposti sau poate genera în ea un sens moral. Natura exterioară deschide și asigură drumuri spre natura interioară. Chateaubriand, de aceea, nu se mulțumea doar să constate și să consemneze; în tot ce a zugrăvit ca poet – gânduri virgine, deșerturi, regiuni sălbatice, întinsuri de ape, așezări barbare, întunericuri profunde ale nopții și lumini ale zilei – înțelegea să pună căldură, eleganță și înălțime, să dea epitetului forță și concentrare, să creeze atmosferă de evocare și sugestivitate.

5. Linii programatice; încorporări sintetice

Să încercăm, acum, a cuprinde într-o viziune de ansamblu ce anume s-a încorporat în fondul estetic și doctrinar al mișcării romantice prin frământările și interferențele de idei amintite în cursul dezvoltării de mai sus.

Mișcarea romantică s-a născut în viața continentului nostru dintr-o nevoie profundă de regenerare a inspirației poetice. Motivația estetică a faptului își găsește puncte de sprijin în gândirea iluministă și se împletește strâns cu urmările de ordin politico-social ale acestei gândiri. Mișcarea romantică nu a reieșit din ceea ce am putea numi o doctrină și o activitate ordonată de școală; de asemenea, nici printr-o revoluție, în sensul radical sau convulsiv al cuvântului; procesul ei – pe deasupra unor aparențe câteodată aproape strigătoare – numără mai degrabă agregări organice și integrări treptate. Este de văzut dacă termenul de *romantism* avea să fie un termen de război, după cum s-a pretins în primul moment, sau dimpotrivă unul de pace, așa cum universalizarea lui a stabilit cu timpul.

Romantismul s-a pronunțat cu fermitate împotriva fixității clasice. Nu s-a gândit niciodată să conteste valoarea clasică a operelor în cauză și implicația lor rațională, ca și structura lor canonică făceau ca aceste opere să tindă spre un anume imobilism, străin adesea de unele aspecte și adevăruri ale psihologiilor umane. Un exemplu, în acest sens: Rodrig și Chimena, în *Cid*-ul lui Corneille, ating ca eroi tineri perfecțiunea; dar, ni i-am putea închipui oare și în altă vârstă, și într-o altă fază de viață, decât acelea pe care poetul le-a fixat în operă? Chestiunea – afirmă comentatorii – este de discutat. Natura deține în ea potențialități multiple: în ființa umană, simultan cu trăsăturile ei constante, pot apărea și se pot manifesta și atâtea altele, imprevizibile; sufletul omenesc este o întindere vastă în care se poate prospecta indefinit; virtuțile și slăbiciunile oamenilor nu se aliniază separat, discriminatoriu, ci se întrepătrund continuu, în funcție deopotrivă de cunoscutele și necunoscutele vieții. Devenirea, deci, este o realitate. E ținută, ca atare, să-și afirme și ea drepturile ei. Mai precis: așa cum contează generalul-uman, tot așa contează și particularitatea. Universul nu există de la sine și prin sine; el se constituie prin agregări și materii, valori și funcțiuni naționale. Năzuința spre adevăruri absolute trebuie să treacă neapărat prin experiența atâtora altele, relative. Demonstrația romantică își va impune să le apere, exprimând în mod artistic conținuturi și înțelesuri ale acestei deveniri.

În climatul pregătitor al mișcării romantice, atât pe planuri naționale cât și în context european, influențele străine și rețeaua acestora de interferențe alcătuiesc un capitol fundamental. Ambianța iluministă, cu raționalismul ei umanizant și liberalizant, a deschis porți și a oferit acestor influențe posibilități de afirmare. Un timp, în momentele acute ale Revoluției Franceze, procesul a cunoscut unele stagnări; curând, însă, el avea să fie reluat cu o și mai pronunțată amploare. Este interesant de observat că înseși mișcările patriotice, atât de frecvente și de active pe continent, începând încă din perioada campaniilor napoleoniene, făceau apel la literaturile străine și găseau în acestea justificații ale revendicărilor lor naționale.

Romantismul, cu o intuiţie a lui aparte, a sesizat, s-a înscris şi a slujit această orientare, netemându-se de criticile venite fie din tabere neoclasiciste, fie de diferitele proteste şi rezistenţe reacţionare. Oricum, anume afirmaţii ale acestor tabere, dispuse să vadă în influenţa străină forme de imitaţie ori de servitute spirituală, erau şi nedrepte şi pătimaşe. Adevărul, aici, este mai complex, mai suplu, mai nuanţat, implicit şi mai funcţional. Erau în joc, de fapt, nu acte de abdicare ori de supunere imitativă, ci deschideri şi lărgiri de orizonturi, asocieri de idei şi perspective, acţiuni de cunoaştere reciprocă între culturi şi popoare.

Imaginaţia intră pe primul plan al creaţiei literare. Nota subiectivă, cu gradul ei inerent de impresionabilitate, domină. Individualismul – pe largi porţiuni ale creaţiei romantice – trece înaintea impersonalităţii; sentimentul, înaintea argumentării raţionale. Sensibilitatea, acum, este larg solicitată. Diderot, ca adept al comediei „larmoyante" în parte şi ca teoretician al acestei comedii, exclamase şi el: „să fim sensibili!" (Soyons sensibles!). Numai că în gura lui această exclamaţie rămânea oarecum la suprafaţă; răsuna artificios, convenţional, neconvingător, până la un punct şi ridicol. În schimb, sentimentalismul iniţiat şi propagat de J.-J. Rousseau s-a impus din primul moment; intra în aşteptările şi opţiunile vremii. Denota, dintr-o dată, vitalitate artistică şi putere de captaţie psihologică. Din această clipă, asumarea lui în concepţia romantică avea să devină fapt cert, constitutiv. Sentimentul, căruia atât în clasicism cât şi în iluminism îi fuseseră impuse limite şi rigori, se redeşteaptă; câteodată, chiar, cu adevărate porniri de revoltă. Aspiraţia spre infinit, spre etern, spre ideal – toate acestea – capătă înţelesuri şi proporţii de necesitate spirituală. Pe clasici, în genere, misterul destinaţiei umane îi preocupa mai puţin; în romantism, însă, preocuparea tinde să devină tulburătoare. Tot aşa, şi în ce priveşte atracţia spre necunoscut, spre resorturi încă nedescoperite ale sufletului, spre regiuni intime ascunzând în ele secrete primare ale existenţei.

Evenimentul Revoluţiei – ni se spune – nu a influenţat doar gândirea politică şi socială din epocă; efectele acestui eveniment, nu mai puţin, au avut repercusiuni şi în cultura artistică. A creat stări de spirit; a pus în mişcare sentimente comune, multe din acestea cu înclinaţie introspectivă, de natură astfel de a conduce înspre o poezie a sufletului; a sufletului cu înclinare nostalgică uneori şi cu revărsări în afară alteori. Poetul – se afirmă acuma aproape programatic – trebuie să iasă din izolarea spre care ar vrea să-l împingă meditativ simţămintele sale intime. Cu cât va dovedi mai multă simpatie umană, cu atâta poezia lui se va afla mai aproape de adevărata ei destinaţie. Ideea de apostolat social şi ideea de transfigurare poetică a lucrurilor sunt valori vecine. Scrisul literar trebuie să militeze în mod curajos, entuziast, pentru ca în soarta umanităţii să se producă ameliorări continui. Nu am avea dreptul să punem poezia de visare sau de imaginaţie sub semne de îndoială; există lucruri ale inimii al căror adevăr uman reclamă neapărat serviciile unei asemenea poezii.

Am greşi, însă, dacă pe baza celor constatate mai sus am deduce că în romantism spiritul de observaţie, de analiză şi de obiectivitate ar fi lăsat cu totul la o parte. Atâtea fapte, dimpotrivă, dovedesc contrariul. Sunt invocate şi evocate frecvent: natura, adevărul, patria, naţiunea, societatea, istoria. Acestea, toate, nu pot stărui doar ca abstracţiuni; în orice împrejurare, neapărat, folosirea lor este ţinută să implice şi raportări concrete, ancorări în realitatea obiectivă. Romantismul înţelege să protesteze împotriva „uniformităţii" clasice; de aici, în consecinţă, orientările lui în diversitatea lumii, înspre reţelele de trăsături individuale, înspre particularitatea care trebuie să fie constatată direct pe căi material-senzoriale. Înţelegea, de asemenea, să împrumute subiecte din tot ce poate oferi natura. Viaţa primitivă, şi ea, întocmai ca viaţa civilizată, este aptă să solicite şi să capteze virtualităţi ale artei. Din moment ce un lucru există, el capătă dreptul de a fi luat în considerare şi zugrăvit. Realitatea se

împotriveşte trierilor şi discriminărilor de orice fel; pasiunile, ca să poată dezvălui cât bine şi cât rău adăpostesc în ele, trebuiesc înfăţişate cât mai aproape de realitatea lor, eventual în plinătatea acestei realităţi. Raţiunea este o forţă universală; nimănui, nici chiar geniului, nu i s-ar îngădui s-o ignore. Dar, să nu confundăm diferitele „tracaserii" inventate şi propuse în numele raţiunii, cu esenţele şi liniile cardinale ale acesteia! La fel, şi în ce priveşte gustul artistic. Acesta nu s-ar putea produce, fiecum, adică prin simple jocuri ale întâmplării, prin manifestări exclusiv subiective; este nevoie şi de o logică, de o înlănţuire lucidă de factori intimi, pentru ca gustul să poată însemna o atitudine şi ca atare să poată intra în condiţiile constituirii şi propagării artistice. Romantismul, de fapt, nu a cerut niciodată să se evadeze din realitate; a insistat, însă, ca rămânerea în realitate să includă în justificaţiile ei intrinseci şi date sensibile ţinând de ordinea afectivă a existenţei umane.

6. De la doctrină la acţiune

Istoria mişcării romantice este o istorie zbuciumată. Această mişcare nu s-a desfăşurat în linişte, cu recunoaşteri şi aprobări unanime, cu ceea ce am putea numi păşiri triumfătoare pe covoare de roze. Chiar şi în perioadele ei de plină afirmare, când se dovedea de acord cu sentimentul public, ca şi cu mersul unor evenimente politico-sociale la ordinea zilei, mişcarea s-a obligat să dea lupte, să navigheze printre contrarii. Adversităţi, proteste, contestări, puneri sub stare de acuzaţie intelectuală sau morală, acestea – toate – nu au lipsit niciodată. Unele veneau în formă solemnă, doctrinară, din partea diferitelor foruri savante: academii, universităţi, societăţi literare; altele – mai libere, implicit şi mai inegale – reflectau discuţii purtate în saloane, în cenacluri, în redacţii de reviste şi de gazete, în polemici mai mult sau mai puţin întâmplătoare, în cercuri ce se declarau credincioase tradiţiei.

Să spicuim, o clipă, în acest noian de obiecţii şi învinuiri! Avem în faţă un evantai bogat de adresări şi atitudini: de la unele savante, pe linie academică, până la altele de polemică acidă şi ton pamfletar. Întâlnim – de exemplu – judecăţi şi caracterizări de felul acestora: romantismul! – mişcare iniţiată şi întreţinută de scriitori cu mentalitate sectară; schismă – literară, morală, cetăţenească, în toată puterea cuvântului; poetică barbară, manifestând indiferenţă, dispreţ sau ostentaţie faţă de reguli, norme şi principii consacrate de artă; o literatură afectată, complăcându-se în melancolii sau sonorităţi lirice, cu imagini funerare şi apariţii fantomatice, cu artificiozităţi sentimentale, cu plutiri de convenţie în neant şi fantasmagorie; de asemenea, o literatură de extreme, când rătăcindu-se în declamaţii şi exaltări optimiste, când cultivând stări maladive, gesturi de abdicare şi evadare, nevroze ale eului sensibil, nemulţumit şi de sine şi de lumea înconjurătoare.

Mişcarea, deşi revoluţionară ca esenţă şi ca finalitate generală, înţelegea să se păstreze într-un regim spiritual de confruntări critice şi discuţii libere. Se simţea, în sinea sa, ca făcând parte din cadrul problematic european. Toate acestea se petreceau nu într-o epocă oarecare, ci într-una intensă, cu tulburătoare solicitări şi răscoliri. Mai precis: o epocă situată la încrucişare de secole, bogată în evenimente, în transformări istorice, în procese de conştiinţă, în sentimentul de sine al lumii europene.

Să ne gândim, mai întâi, la situaţii create prin lupta declarată a mişcării romantice cu tradiţia clasică! Ne dăm seama, din capul locului, că această luptă nu putea să fie uşoară. Tradiţia amintită era puternic înrădăcinată în spiritul francez. Or, ştim, această tradiţie avea de partea ei mari sufragii şi confirmări ale culturii moderne. Se bucura de prestigiu şi în conştiinţa altor literaturi europene. Ar fi fost cu neputinţă, deci, ca dislocarea ei din actualitate

să decurgă linear, ca într-o simplă succesiune de şcoli literare sau ca într-un epilog previzibil la capătul unui stil revolut. Spiritul critic, între timp, îşi constituise atribuţii şi prerogative sporite; gândirea iluministă, cu pledoaria ei pentru libertate şi cu raţionalismul ei antidogmatic, îi recunoştea rang de metodă şi necesitate. Urmările Revoluţiei Franceze continuau să se facă simţite, nu numai pe planuri politico-sociale, ci şi pe multe alte planuri, interesând contextual aproape întreaga spiritualitate a epocii. O seamă de popoare europene se aflau în stare de tensiune; se simţeau în preziua unor desfăşurări istorice interesând în mod acut identitatea şi revendicările lor naţionale. Se petreceau puternice reviriment în conştiinţa popoarelor aflate sub stăpâniri străine, silite astfel să trăiască divizate politic, sub ameninţări şi ingerinţe de gândire imperialistă. Vântul eliberării de sub asemenea stăpâniri bătea din plin. Noi revoluţii – în prelungirea şi perfecţionarea celei anterioare – se anunţau la orizont. Rând pe rând, se constituiau şi apăreau la suprafaţă premise ale mişcărilor revoluţionare ce se vor grupa în jurul anului 1848. Se definea acea complexă şi totuşi limpede procesualitate europeană, căreia istoria modernă a continentului nostru îi va da denumirea sugestivă de „primăvară a popoarelor". Principiul naţionalităţilor, astfel, devenea cuvânt de ordine. Or, se ştie: acest principiu punea în cauză nu numai argumente juridice, nu numai chestiuni de teritorii şi populaţii, nu numai speculaţii şi construcţii diplomatice, ci şi raţiuni de ordin spiritual, drepturi izvorând din realităţi etnice şi istorice, patrimonii morale, fapte intrate în legenda şi comportarea simţirii comune, vrednicii, ţinând de specificuri şi vocaţii creatoare ale popoarelor interesate.

În perioada iluministă, ideea de libertate reprezentase tema centrală a unei vaste activităţi doctrinare. Acum, la începutul secolului al XIX-lea, această idee se transforma şi în acţiune practică, devenea steag şi program de luptă, intra în substanţa însăşi a principalelor revendicări în funcţiune. Mişcarea romantică a însoţit de aproape toate aceste manifestări. Avea să le dea, tuturor, importante suporturi sufleteşti. A stăruit în credinţa că istoria trebuie trăită, pe lângă datele ei obiective, şi cu o anume încordare lirică. În orice construcţie umană, indiferent cât de imperative şi de hotărâtoare ar fi criteriile raţiunii, este nevoie ca imaginaţia să-şi afirme şi ea drepturile ei.

Să nu afirmăm că în romantism, în raport cu alte genuri literare sau cu alte sectoare de creaţie artistică, teatrul ar deţine un primat, cu o pondere a lui aparte! Întotdeauna, categorisirile ori ierarhizările de acest fel pot avea în ele ceva de risc şi arbitrar. *Altceva,* mai degrabă, într-o privire generală ca aceasta de faţă, este ceea ce merită şi trebuie subliniat. În teatru, într-adevăr, liniile de forţă ale mişcării romantice au putut să apară mai răspicat, să fie definite mai sistematic, să solicite mai direct atenţie şi interes pentru evenimentul literar în devenire. În poezie şi în proză, mutaţia romantică s-a petrecut mai încet, în forme mai difuze, fără situaţii care să marcheze în mod pregnant actul de cotitură; în teatru, însă, lucrurile au decurs mai răspicat; nota revoluţionară s-a manifestat în chip rezolut; declaraţia programatică s-a configurat încă de la început; iar efectele trebuind să se producă asupra opiniei publice s-au aşternut fără întârziere pe calea lor necesară. În nici un alt gen, ca în cel dramatic, emanciparea romantică de sub rigorismul clasic nu ar fi găsit atât un cadru mai potrivit pentru curajurile şi iniţiativele ei, cât şi o audienţă publică mai în măsură să recepteze, asimilându-le.

Încă un aspect, de care deopotrivă trebuie să se ţină seama, priveşte aria tematică şi încrengătura de valenţe ale chestiunii. Teatrul romantic s-a desfăşurat pe toată această arie tematică nu a rămas departe de nici una din valenţele mişcării. Şi-a asociat semnificaţiile lor şi a înţeles să răspundă tuturor chemărilor: şi celor legate de istorie, de cultul trecutului, de spiritualităţi legendare, ca şi celor reprezentând mişcări ale sufletului omenesc, cu drepturile

acestuia la visare, la contemplație, la imaginație, în ultimă instanță la libertăți estetice și morale. Multe revendicări din epocă – revendicări interesând fie unitatea națională a unor popoare, fie independența lor politică, fie ieșirea acestora din inerții ori blazări adunate cu vremea – au avut din partea teatrului romantic un sprijin aparte. Un sprijin, anume, de natură să întrețină și să propage spirit de militare, să mobilizeze conștiințe, să imprime socialului și sensuri emotive în afara celor raționale, să asigure sentimentului patriotic temeiuri reîmprospătate, să ridice ideea de cetate pe piedestaluri noi.

CAPITOLUL X

TEATRUL ROMANTIC GERMAN

1. Preliminarii

Începuturile unei mişcări romantice în teatrul german datează mai demult. Lessing şi Schiller, în această privință, au fost deschizători de drumuri. Tradiția constituită de aceştia, totuşi, nu s-a perpetuat în linişte, cu destulă continuitate; în desfăşurarea ei, putem număra frângeri şi contestații, chiar şi unele răzvrătiri. Dovadă, în acest sens, anume invazii de lirism precum şi serii întregi de refugieri în atitudini idealizante, toate tinzând să protesteze atât împotriva unor reguli de construcție dramatică despre care se teoretizase în *Dramaturgia de la Hamburg* cât şi împotriva chipului cum mişcarea teatrală de la Weimar înțelegea să le pună în aplicare. Multă abstracție alegorică, de natură să se substituie adevărului concret; personaje în bună parte ideale, funcționând mai mult ca simboluri decât ca ființe umane cu gândire, sensibilitate şi putere proprie de acțiune; trăsături dispuse să proclame în mod aproape suveran priorități ale individualității subiective şi ale imaginației poetice: iată – în genere – teme ce stârneau discuții, comentarii, câteodată şi proteste în toată puterea cuvântului.

Au intervenit însă evenimente de ordin interior, interesând de-a dreptul existența lumii germane ca atare; evenimente sub acțiunea cărora mişcarea romantică a înțeles că trebuie să scruteze lucrurile mai adânc, mai convergent, cu mai multă pregnanță şi luciditate. În seria acestor evenimente, campaniile napoleoniene au contat mult. Strivirea Prusiei în bătălia de la Jena, aceasta mai ales, a făcut să se simtă ce consecințe funeste puteau să decurgă încă din felul cum statele germane se sfâşiau între ele. De aici, repetate, severe, patetice şi imperative apeluri la unitate națională. Aceste apeluri răsunau din ce în ce mai des în scrisul literar al vremii, în reuniuni şi cenacluri, în lucrări filozofice, pe catedre universitare. În această privință, Fichte, cu celebrele sale *Scrisori către națiunea germană,* a creat un moment epocal; propunea tineretului un ideal profetic, afirmând şi dându-i asigurarea că singura comunitate capabilă să perpetueze puritatea şi integritatea umană este comunitatea germanică. La Berlin, mişcarea romantică, în plic proces de constituire, număra printre personalitățile ei reprezentative – aşa cum s-a mai arătat – pe filozoful Fichte, pe frații Schlegel (de fapt, teoreticienii mişcării), pe cei doi poeți din păcate morți de timpuriu Novalis şi Wackenroder. Acțiunea întreprinsă de formația „Tânăra Germanie“ se impunea din ce în ce mai mult; această acțiune milita pentru o poezie energică, patriotică, doritoare să înțeleagă chemările vremii şi ale societății naționale, la adăpost de pericolele visării, ale neantului intim, deopotrivă şi ale doctrinei cosmopolite.

Începând din primele decenii ale secolului al XIX-lea, teatrul romantic german, prin aspecte şi manifestări ţinând de natura lui şi de structură, s-a integrat în acest climat de epocă şi în curentul acesteia de idei. Faptul nu a decurs în mod sistematic; nu s-a desfăşurat programatic; nu a urmat propriu-zis o declaraţie *ad hoc* de principii. Realitatea lui a fost una contextuală; a intrat şi a funcţionat în ţesătura vremii, prin ceea ce putea să înfăţişeze unitar, ca şi prin ceea ce putea să pară inegal, să dea naştere la divergenţe.

2. Drame „fataliste"

Întâlnim o primă formă de teatru romantic german în aşa-numita *dramă fatalistă*. Denumirea nu este fericită; în orice caz, nu corespundea cu spiritul vremii, înclinat după cum ştim spre militantism încrezător în datele vieţii, spre energetism moral, nu spre abdicare ori resemnări în faţa sorţii. Şi ca substanţă artistică, de asemenea, faptul putea să genereze îndoieli şi rezerve. Erau puse pe seama fatalităţii situaţii care în realitate erau construite şi conduse arbitrar, fără ca în psihologia şi criteriile lor conducătoare să apară vreo distincţie între oameni buni şi răi, între vrednici de consideraţie şi culpabili. Avem de-a face, oarecum, cu o tendinţă stângace de reînviere a *fatum*-ului antic; încercare cu atât mai stângace – putem spune – cu cât se aluneca pe nesimţite în pastişări de procedee clasiciste, adică tocmai în acele procedee împotriva cărora se proclamau amendări şi rezistenţe. Peste tot era pusă să se aştearnă o forţă a destinului, dar nu una încărcată cu mare investire morală, ci în genere forţa unui destin inegal, capricios, absurd, fără măreţie, alegându-şi victimele la întâmplare dintre inocenţi, aplecat aproape de regulă să le împingă fără motivare în fapte de crimă şi incest.

Nu este mai puţin adevărat, însă, că tendinţa arătată şi-a avut şi o parte a ei de însemnătate; o parte, de care este necesar să se ţină seama. Aceasta – trebuie precizat – şi prin freamătul de idei pe care îl punea în mişcare, şi prin câteva nume de autori care i s-au subsumat.

Ca principal iniţiator poate fi citat ***Tieck***, poetul mai întâi de formaţie raţională, dar care cu timpul s-a lăsat cucerit de frenezii romantice şi a devenit un adept al acestora. Într-una din piesele sale, *Carol de Berneck* (1793), întâlnim o reeditare naivă a unei situaţii împrumutate naiv din *Orestia* clasică. În speţă: un fiu, obligat să se răzbune asupra mamei, pentru a răscumpăra astfel moartea tatălui său. E drept, scriitorul nu a insistat în direcţia astfel începută; curând, Tieck avea să renunţe la această formulă. Mai precis: şi-a dat seama că era o formulă anacronică, manierismul ei venind în contrazicere evidentă cu ceea ce epoca era îndreptăţită să aştepte în primul rând din partea scenei de teatru.

Două nume, în special, trebuiesc amintite în galeria sau „secta" acestor „fatalişti": ***Adolf Müllner*** şi ***Ernst von Houwald***. Lucrările celui dintâi – *29 Februarie* (*Der 29 Februar,* 1812), *Vina* (*Die Schuld,* 1816) – aduceau pe scenă chestiuni de incest, rivalităţi erotice între fraţi, hotărâri şi gesturi fatidice, revelaţii misterioase menite să împingă personajele în prăpastia morţii. Cenzura, la Viena, s-a şi opus ca prima piesă să fie reprezentată. Operele dramatice ale celuilalt autor – *Portretul (Das Bild, 1821), Farul* (*Der Leuchtturm,* 1821) – cuprind situaţii diferite ca anecdotică dar asemănătoare ca goană după evenimente şi deznodăminte senzaţionale: conspiraţii, trădări, puneri la stâlpul infamiei, răzbunări, răpiri, aduceri de cadavre pe scenă, naufragii, sinucideri din disperare, mustrări de conştiinţă, iertări din generozitate ş.a.

Este limpede că toate aceste piese nu aveau nici profunzime, nici ceva cât de cât autentic. Steagul lor s-a înclinat repede; erau doar expresia unei mode, a unui moment de efervescență, mai mult veleități decât creații propriu-zise. Aceste „tragedii ale destinului" – *Schicksaltragődien,* cum li se spunea în limbajul vremii – au sedus în epocă mai mult spirite mediocre, în cel mai bun caz spirite de mijloc, nu însă și spirite majore, reprezentative.

3. Drame ale „Destinului". Zacharias Werner

„Fatalismul" despre care s-a vorbit mai sus – am văzut – era clădit pe baze șubrede. Erau în el trăsături la modă, multe accente forțate, nu însă și conținuturi mai de esență, macerări în profunzime. În această privință, ***Zacharias Werner***[1] reprezintă un pas sau chiar mai mulți pași în plus. Dramele sale, acelea putând fi denumite „drame ale destinului", exprimă procese de conștiință, au mai multă autenticitate, dețin în ele un adevăr dramatic, exprimă mai adecvat linii și deveniri ale mișcării romantice.

Cine este autorul? Ca om, Zacharias Werner avea o fire complexă, greu de surprins și de caracterizat dintr-o dată. Faptul s-a repercutat și în scrisul său. Viața lui frământată era plină de contraste: visări și totodată ancorări sigure în realitate, atitudini hieratice, nu arareori dublate sau urmate de impulsuri ale unui erotism greu de stăpânit, bizarerii, speculații, zboruri ale imaginației câteodată aproape anarhice, dar nu mai puțin și judecăți potolite, convertiri raționale; elaborări încărcate de simboluri și aspirații vagi, precum și raportări exacte la date, evenimente și procese istorice. Situația a dat și continuă să dea naștere la discuții și ipoteze. Pe de o parte, critica afirmă: e posibil ca această rețea intimă de contradicții să fi constituit pentru scriitor o servitute spirituală, împiedicându-l de a cuprinde viziunea sa dramatică într-o construcție durabilă, cu linii ferme și echilibru arhitectonic. Pe de altă parte, aceeași critică se consideră autorizată să adauge: într-un fel, această neliniște din sufletul scriitorului i-a și ajutat, întrucât i-a pus fibra sa romantică în stare de vibrație, i-a mijlocit desfășurări intime, când pe planuri demonice și când pe planuri de mister, l-a sprijinit în a contempla distanțe reale ca și distanțe ireale între incomprehensibil și sentimentul certitudinii. Putem admite că în fiecare din aceste două serii de argumente există supoziții și există părți de adevăr. De fapt, deosebirea dintre ele este numai aparentă; stă în natura romantismului, și ține de specificul funcțiunilor lui proprii, să opereze suduri estetice, am adăuga și suduri psihologice, între asemenea contradicții.

Scrierile lui Zacharias Werner, toate, poartă în ele insigne ale acestor trăsături: exagerări, neîncetată mobilitate, salturi oarecum descumpănitoare de la situații posibile până la exaltări fanatice. În această dezordine, totuși se poate distinge și o direcție unitară. Scriitorul vedea în literatură un mijloc de acțiune și de convingere în slujba ideilor sale umanitare. Nu este întâmplător – se poate spune – că scriitorul și-a încheiat viața ca preot, având și reputație de predicator celebru.

Primele scrieri dramatice implică și împletesc în fondul lor istoric intenții misionare. *Fiii văii* (*Die Söhne des Tals,* 1803) ne poartă cu mintea într-o epocă imediat următoare aceleia în care ordinul Templierilor și-a încetat existența. Unei alte mișcări, purtând denumirea

---

1 A trăit între anii 1768–1823. A făcut studii de drept la Königsberg, orașul său natal. Totodată, aici, a urmat cu interes cursul de filozofie al lui Kant. Educația primită în familie i-a constituit un fond spiritual solid, punct de sprijin permanent de-a lungul unei vieți pline de zbuciumate și contradictorii aventuri. Natura sa, inegală și adesea incoerentă, a făcut ca opera sa, în totalitatea ei, să nu exprime unitate și convergență. Un suflu de sinceritate, însă, îi conferă noblețe.

din titlul piesei, autorul îi atribuie misiune regeneratoare în lume. *Crucea de lângă Marea Baltică* (*Das Kreuz an der Ostsee,* 1806) evocă episoade privind pătrunderea şi aşezarea sentimentului creştin în Prusia. Peste o seamă de piese – *Attila, regele hunilor* (*Atilla König der Hunnen,* 1808), *Wanda, regina sarmaţilor* (*Wanda, Königin der Sarmaten,* 1809), *Sfânta Cunegunda* (*Die heilige Cunegonde,* 1815) ş.a. – s-a aşternut de mult tăcere.

Piesele putând să le revină cu adevărat denumirea de „drame ale destinului", socotite totodată şi capodopere ale genului intenţionat de scriitor, sunt acestea două: *Douăzeci şi patru februarie* (*Der vierundzwanzigste Februar,* 1809) şi *Martin Luther sau harul puterii* (*Martin Luther oder die Weibe der Kraft,* 1807).

Asistăm, în cea dintâi, la un blestem al crimei care de mai multe generaţii apăsa fatidic asupra unei familii. Documentele vremii atestă că reprezentarea ei la Weimar, în 1810 a zguduit inimile spectatorilor. Dacă protestele nu au luat proporţii efectiv ameninţătoare – afirmă aceleaşi documente – este pentru că măiestria jocului actoricesc putea să amortizeze şocul sufletesc produs de cruzimea acţiunilor de pe scenă.

În cea mai constituită opinie a istoriei literare, principala operă a lui Zacharias Werner rămâne *Martin Luther.* Nu avem de-a face, aici, cu un conflict dramatic propriu-zis. Ceea ce ni se înfăţişează, de fapt, este o succesiune de tablouri menite să evoce dramatic atât măreţia proprie a personajului cât şi procesul istorico-moral, pe care acţiunea lui de răzvrătire doctrinară a pus-o în mişcare. Adevărul istoric – cel puţin în ce priveşte dezbaterile din dieta de la Worms – ca şi memorabilul strigăt al lui Luther – „ascult de glasul conştiinţei mele, nu pot face altfel!" – sunt bine respectate. Ca element romantic – de unde şi justificarea titlului – drama include dragostea dintre Luther şi Caherine de Boza, cu predestinarea ei de ordin mistic, cu pregătirea ei prin apariţii şi visuri, deopotrivă şi cu un înţeles filozofic: puterea, în unire cu afecţiunea, dobândeşte chemări şi calităţi capabile să regenereze lumea.

4. Un ctitor: Tieck

Atât mişcarea literară a romantismului german, cât şi aceea a romantismului european în genere, sunt datoare să-l numere pe ***Johann Ludwig Tieck***[1] printre cititori. Piesele lui, ştim, au ieşit din evidenţa teatrală. În afara unor manifestări organizate special, în scop jubiliar sau comemorativ, nici un teatru din lume nu s-ar mai gândi să le înscrie în repertoriile lui obişnuite. Aceasta, însă, nu înseamnă că scriitorul ar fi mai puţin interesant şi că pentru cercetarea literară dosarul lui s-ar fi încheiat. Piesele, ele propriu-zis, au ieşit din circulaţie. Spiritul din ele, însă, s-a impus. A rodit, a iniţiat situaţii de ambianţă romantică, a dat direcţii de gândire şi de sensibilitate teatrală, acestea, toate, cu efecte imediate în epocă şi cu egale deschideri în viitor.

În aplecarea spre romantism a scriitorului, desluşim mai întâi un fond temperamental. Contemporanii care l-au cunoscut, ca şi în genere glosatorii lui, afirmă că era o natură febrilă. Mult neastâmpăr, nesfârşită mobilitate; în conştiinţa lui – declară aceiaşi comentatori – stăruiau totuşi şi trăsături egale, durabile. Ni se spune că imaginaţia sa, aceasta mai cu seamă,

---

1 Johann Ludwig Tieck a trăit între anii 1753–1853. S-a avântat de tânăr în mişcarea romantică. Împreună cu fraţii Schlegel a înfiinţat revista *Athenaeum,* monitorul noii mişcări literare. Germania literară îl numără printre spiritele ei directoare. Într-o primă perioadă de activitate creatoare, a scris romane şi încercări dramatice în care emanciparea de reguli şi tradiţii nu se vedea încă. Într-o a doua perioadă, sub influenţa lui Wackenroder şi a fraţilor Schlegel, orientarea sa romantică s-a precizat. Într-o ultimă perioadă, având drept model pe Goethe, s-a preocupat să transpună în arta sa realităţi ale vieţii. A scris poezii lirice, nuvele, romane, povestiri populare, piese dramatice, studii de teatru. A tradus din Cervantes şi Shakespeare.

se afla în continuă și scânteietoare ebuliție. O incitau, deopotrivă, și spectacolul naturii, și varietatea de resorturi și manifestări ale psihologiei omenești.

Faptele, însă, nu se opresc aici. Acest fond temperamental, departe de a fi o piedică, dimpotrivă, avea să se dovedească un mediu propice pentru integrări de elemente și agregări de situații. Recunoaștem în acestea participări active ale scriitorului la evenimente, tendințe și diferite manifestări de cultură din viața țării și a epocii sale.

Tieck a făcut studii într-o serie de centre universitare germane, fiecare din acestea cu tradiții și embleme proprii: Halle, Göttingen, Erlanden, Dresda, Jena, Berlin. Avea comunicări directe în personaje reprezentative din mișcarea literară și filozofică: frații Schelegel, Wackenroder, Clemens Maria Brentano, Fichte, Schelling ș.a. Mai multe călătorii – în Italia, la Paris și Londra – i-au ajutat să reflecteze cu pătrundere sporită la locul cuvenit lumii germane în contextul și în ierarhiile spiritualității europene. Dintre marii scriitori ai lumii, Dante, Shakespeare, Cervantes și Goethe îl interesau cu deosebire. Și-a însușit valori și înțelesuri iluministe; era vorba, deopotrivă, de înțelesuri din sfera celor orientate spre probleme ale societății viitoare, ca și de înțelesuri privind probleme de filozofia istoriei. Mai ales, scriitorul s-a apropiat de acestea din urmă. De aici, în bună parte, și ralierea lui la o mișcare de scriitori și gânditori având drept scop redescoperirea Evului mediu german, readucerea acestuia în atenția cugetului național, implicit și reintegrarea chestiunii într-o mai complexă considerație a opiniei europene. O mișcare, anume, în care putea să se simtă în consonanță intelectuală cu figuri ca acestea. Bodmer, Klopstock, Novalis, Herder, Goethe, frații Schlegel ș.a. În această atmosferă de epocă, ideile lui Herder despre identitatea spirituală a popoarelor căpătau justificații și confirmare. Se postula cu putere, programatic: în specificurile sufletului germanic, de acord cu date din fondul lui ancestral, pulsează mari aplecări – aplecări consolidate prin istorie și prin cultură – spre muzică, spre artă, spre interioritate, spre înălțări și nesfârșite deveniri, spre sensuri menite să anunțe și să propage în lume idealul unor alianțe universale. Erau aspirații și revendicări, toate acestea, de natură să întrețină dispoziție romantică, dându-i putere de circulație în cugetele vremii.

Graficul pe care se înscrie opera dramatică a lui Tieck este un grafic ascendent. Începuturile sunt mediocre. *Carol de Berneck* (1793), tragedie „fatalistă“, nu anunța nimic deosebit; i s-au obiectat prea vizibile asemănări cu *Logodnica din Messina,* drama schilleriană. Nici comedia ce i-a urmat, *Ceaiul* (*Die Theegesellschaft,* 1796), nu s-a soldat mai fericit. Se părea, astfel, că în direcție dramatică drumurile lui Tieck se închideau.

Adevărata carieră de dramaturg a scriitorului, totodată și angajarea lui propriu-zisă pe făgaș romantic, a început cu o serie de povestiri redactate în formă dramatică. Numim pe cele mai de seamă: *Cavalerul Barbă-Albastră (Ritter Blaubart,* 1793*), Motanul încălțat (Der gestefelte Kater,* 1797*), Prințul Zerbino sau Călătoria către Bunul Gust (Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack,* 1797*), Lumea răsturnată (Die verkehrte Welt,* 1798*).* Erau scrise cu vervă, cu fantezie, cu ingeniozitate. Puneau în cauză forme poetice îmbătrânite, ca și partizani ai acestora. Nota lor de ironie și de satiră, aparent benignă și spirituală, deținea totuși în ea accente tari, necruțătoare. Și anume: scriitorul înțelegea să protesteze împotriva pedanteriei, împotriva abuzului de realism, împotriva unor imixtiuni raționaliste în poezie, împotriva mentalității de tip utilitar în preconizări și dezbateri morale.

Este de discutat, totuși, dacă aceste povestiri, deși concepute și redactate în formă dialogată, aparțin exclusiv teatrului; partea epică din creația scriitorului le poate revendica deopotrivă. Ca autor dramatic propriu-zis, Tieck contează prin câteva drame. Cele mai

reprezentative sunt acestea două: *Viața și moartea sfintei Genevieva* (*Leben und Tod der heiligen Genoveva,* 1799) și *Împăratul Octavian* (1804).

Subiectul celei dintâi – o „tragedie", cum o numește autorul – i-a fost inspirat de un manuscris al pictorului Müller, descoperit câțiva ani mai înainte. Defilează prin fața noastră în succesiune de episoade născute din pasiunea lui Golo pentru Genevieva. Succesiunea este încadrată între un prolog și un epilog, ambele rostite de un personaj – „raisonneur", sfântul Bonifaciu. Acesta, adresându-se spectatorilor, le cere să asculte cu interes și cu pătrundere o întâmplare din timpuri mai vechi; timpuri în care - afirmă personajul – virtutea și credința știau să-și dea mâna. Nu este mai puțin adevărat că acest scenariu i-a servit lui Tieck și ca pretext pentru a evoca și ilustra aspecte din viața medievală, trăsătură constitutivă în dispoziția romantică a scriitorului.

Cealaltă piesă, mai mult decât prin subiect și acțiune, interesează prin construcția ei dramatică și prin elementele ei formale. Pe de o parte, găsim aici o seamă de personaje alegorice, reminiscențe de teatru medieval. Romanța – de exemplu – deține un rol asemănător cu acela al sfântului Bonifaciu din cealaltă piesă. Întâlnim și alte personaje simbolizante: Credința, Iubirea, Bravura, Gluma. Pe de altă parte, ne întâmpină o manifestă și aproape sistematică voință de sfidare a oricăror reguli. Provocarea adresată clasicilor – precizează comentatorii – era evidentă. Se adaugă, totodată, și includerea în piesă a unor coruri de cavaleri, pelerini și păstori, amestec de imagini clasice, medievale și renascentiste; un amestec în genere inform, interesant totuși ca inițiativă și ieșire din canoane.

Pe scena de teatru, în epoca lor ca și mai târziu, aceste piese nu au produs ecouri aparte. Mai degrabă, au trezit critici. Schiller – de exemplu – se numără printre reticenți. Admitea că în inspirația dramaturgului există grație, fantezie, delicatețe a simțirii, constată, totodată, lipsă de vigoare, de adâncime, ca și o anume incapacitate de a duce lucrurile până la sfârșit. Alte obiecții contemporane țineau să remarce: incidente și peripeții, multe din acesta în dauna situațiilor de bază și a concentrării menite să le pună în lumină; multă imaginație, într-adevăr, dar superficialitate și lipsă de supraveghere în ce privește condițiile gustului artistic; anume abuzuri de ironie, făcând astfel ca partea de seriozitate a conflictualității în cauză să sufere.

Istoricește, însă, aceste obiecții rămân în umbră. Ce contează, esențial, este deschiderea pe care piesele amintite au inițiat-o în atmosfera literară a epocii. Sub acest raport, mișcarea romantică le poate așeza cu liniște și cu îndreptățire în galeria momentelor ei cardinale.

Tieck, într-o măsură îndeajuns de pronunțată, a fost și un spirit de bibliotecă, un om de studiu. În Italia, a consultat manuscrise în colecțiile de la Vatican. Timpul petrecut la Weimar l-a îndemnat la stăruitoare meditații asupra fenomenului cultural german. La Londra, a ținut să cunoască de aproape mișcarea teatrală britanică. S-a preocupat să reconstituie mental itinerariile legate de viața și opera lui Shakespeare. În 1811 a dat la iveală o publicație despre vechiul teatru britanic; în 1817 i-a urmat o altă publicație, aceasta despre teatrul german din vremea Reformei și despre activitatea comedienilor englezi în țările germane. La Dresda, și mai târziu la Postdam, vreme de aproape trei decenii, a exercitat asupra contemporanilor săi o influență ca șef de școală. Publicația *Foi dramaturgice* (*Dramaturgische Blätter,* 1827) reflectă conținuturi și înțelesuri legate de existența acestei magistraturi.

5. În plină desfăşurare romantică: Kleist

Momentul înscris de ***Heinrich von Kleist***[1] în teatrul romantic german este un moment de chintesenţă.

Întreaga creaţie dramatică a acestui scriitor poartă marca personalităţii lui excesive. Teoretic, idealul goethean al dezvoltării armonice nu-i era străin; îl purta în adâncimi şi în presimţiri sensibile ale conştiinţei sale; nu arareori, a şi pledat pentru acest ideal. Temperamental, însă, lucrurile întâmpinau piedici şi rezistenţe. Psihologia scriitorului era una de mare neliniştit. Sfâşieri intime şi orgolii demonice; aplecări spre forme groteşti şi situaţii stranii; rătăciri şi insistenţe în stări de abis; treceri zbuciumate de la o decizie la alta, de fiecare dată însoţite sau urmate de depresiuni fizice şi morale; alternări – câteodată de-a dreptul tragice – între aspiraţii la mântuire şi alunecări în disperare: iată – cu fervoarea şi zbuciumul lor neobosit – trăsături constitutive în tabloul de viaţă al acestei psihologii.

Kleist a venit în teatru, după ce mai întâi şi-a purtat setea de cunoaştere în studii de matematică şi în lecturi filozofice dificile. Avea convingerea că domeniul literaturii poate fi tot atât de deschis, tot atât de propriu pentru noi şi continui descoperiri, ca şi acela al ştiinţei. Dintre filozofi, Kant şi Fichte îl impresionau în mod deosebit. Este de discutat, însă, dacă în asimilările şi interpretările sale a urmat cu adevărată pătrundere vederile acestora. Îl stăpânea ideea că în realitate există ceva funciarmente precar; ceva, anume, făcând ca oricând în cunoaşterea noastră să rămână zone de nesiguranţă, fatalităţi conflictuale, situaţii de neconcordanţă între adevăruri conformate lăuntric şi datele lumii înconjurătoare. De aici, o gravă contradicţie intelectuală şi morală, cu reflexe atât în viaţa lui ca om cât şi în creaţia sa ca scriitor. Îşi construia idealuri; le simţea interior necesitatea; aspira moralmente spre cunoaşteri ultime, totale; socotea că doar atunci existenţa terestră capătă sens, când ştim s-o încărcăm cu datorii, cu răspunderi, cu năzuinţe capabile s-o spiritualizeze. În acelaşi timp, însă, scriitorul resimţea şi un sentiment contrariu: acela că în calea acestor idealuri se interpun piedici – realităţi crude, neiertătoare, absurde, unele venind din afară şi altele sălăşluind în noi – toate de natură să apese asupra vieţii sau asupra soartei noastre cu accente de fatalitate şi blestem.

Nu este mai puţin adevărat că la aceste stări de nelinişte, legate de firea şi de structura sufletească a scriitorului, se adaugă şi îngrijorări ori alarme ce proveneau din situaţii şi procese politico-sociale la ordinea zilei. Ideile iluministe continuau să pulseze în preocupările şi judecăţile vremii. *Declaraţia drepturilor omului* din 1879 rezuma în ea constatări şi revendicări de proporţii universale. Revoluţia Franceză impresiona mai departe întreaga conştiinţă europeană. Campaniile napoleoniene treziseră în lumea germană reacţiuni intense, totodată şi variate. Unele din acestea, ascultând de intrigi, orgolii, invidii între principi şi interese politice locale, se arătau dispuse să primească favoruri ale cuceritorului şi să pactizeze cu acesta. Altele – de fapt cele mai multe, mai semnificative, mai importante – conduceau înspre un reviriment naţional, cu egale implicaţii politice şi morale. Readucerea în lumină a Evului Mediu, cu tradiţiile lui de istoric, de artă şi de cultură, depăşea domeniul strict al literaturii; devenea, totodată, o formă de edificare şi de acţiune într-un proces al lumii germane de resurecţie naţională şi spirituală.

---

1 Berndt Wilhelm Heinrich von Kleist (1777–1811) a avut o viaţă pe cât de scurtă, pe atât de agitată. S-a aflat în conflict cu părţi întinse din societatea vremii sale. Deopotrivă, se afla în conflict şi cu propria-i conştiinţă. Aspira să cunoască totul; să atingă aproape material absolutul. Teatrul pe care l-a scris constituie în mare măsură documentul autobiografic al neliniştii sale. S-a sinucis la vârsta de 34 de ani, antrenând în această tragedie şi pe Adolfina Vogel, de care era legat printr-o stranie şi disperată pasiune.

Aderarea lui la romantism nu s-a petrecut simplu, linear, ca printr-o reacțiune și printr-o opțiune de moment. În această aderare putem descifra descoperiri, prelungiri, filtrări și asimilări de esențe din capitole de seamă ale istoriei și spiritualității germane. Mai precis: de la ancestralități nibelungice, trecând treptat-treptat prin goticul medieval, prin baroc și Reformă, prin iluminism și *Sturm und Drang,* prin clasicismul goethean, până la romantismul din epocă și înaintările acestuia spre realism.

S-ar spune că tragedia *Robert Guiskard* (1803), lucrare de început, reprezintă un eșec. Biografii afirmă că autorul, chinuit de sentimentul că în această scriere nu și-a putut realiza cu adevărat intenția, și-ar fi distrus singur opera. A reluat-o după câțiva ani (1807); dar și de astă dată, fără a o duce până la capăt. Ni s-a păstrat doar primul act; suficient, totuși, pentru ca liniile cardinale și principalele semnificații ale operei să poată fi deduse.

Kleist, aici, este în căutare atât de el însuși, cât și de o concepție proprie ca dramaturg. Îl urmăresc cu deosebire două spirite: Sofocle și Shakespeare. Cel dintâi: ca monumentalitate, ca măreție simplă, ca forță eroică și atitudine tragică în fața destinului; celălalt: ca patetism al vieții, ca tensiune și clocot intim, ca transfigurare poetică. Preocuparea lui răsare limpede; voia ca fuziunea dintre aceste două spirite, bineînțeles transpusă prin viziune proprie, să treacă mai departe de concepția ce domnea în teatrul de la Weimar, de tradiția pe care Schiller și Goethe continuau s-o impună.

Acțiunea se petrece în secolul al XI-lea e.n. Subiectul era luat din cronicile și legendele vremii. Guiskard, ducele normand, este o personalitate puternică. Dovedea, deopotrivă, însușiri politice și însușiri militare. Aspira să cucerească Bizanțul. Va ajunge cu armatele sale până sub zidurile Constantinopolului. Planurile lui erau confruntate cu piedici serioase. Moștenitorii se ceartă între ei; disensiunile devin din ce în ce mai aspre, mai revendicative. Tabăra luptătorilor este bântuită de molimi; el însuși, conducătorul, este răpus de ciumă. Poporul, mereu mai neliniștit, cere să fie recondus în țară. Peste tot plutește un duh de fatalitate, de amenințări necruțătoare, de întâlniri tragice cu destinul. Istoria, astfel, devine ceva mai mult decât o simplă succesiune de evenimente; stăruie în ea forțe, determinări și direcții în măsură a-i conferi înțelesuri și proporții de mit.

Exegeza este de acord în a socoti că eșecul înregistrat de această încercare este totuși un eșec care până la urmă avea să-i fie scriitorului și de folos. I-a impus acestuia un exercițiu sufletesc și moral, am spune și unul estetic, în lumina cărora fibra sa de dramaturg s-a văzut obligată să se scruteze pe sine mai adânc, mai sever și mai cuprinzător.

Familia Schroffenstein (Die Familie Schroffenstein), de asemenea, este o lucrare de tinerețe. Tema din acțiune, gruparea de personaje, diferite împrejurări și episoade – tocmai acestea – ne conduc gândul spre apropieri de *Romeo și Julieta,* piesa lui Shakespeare. Este cert că scriitorul german s-a inspirat din înaintașul lui britanic. Asistăm la o ură de moarte între două familii înrudite. Mânate de porniri oarbe, aceste familii ajung să se extermine reciproc. Va interveni la sfârșit și o împăcare; din păcate târziu, cu prețuri tragice, victime fiind tocmai făpturile mai puțin vinovate.

Întâlnim acțiuni complicate, situații îngroșate excesiv, personaje inutile, scene grotești de vrăjitorie, multe gesturi puerile, imagini extravagante, episoade macabre. În plus, un stil încărcat, obscur câteodată, confuz adesea. Exterior, într-adevăr, apropierea de piesa lui Shakespeare pare posibilă; esențial, însă, deosebirile sunt mari, fundamentale. Avem de-a face, nu atât cu o dramă a iubirii, ca în piesa elisabetană, cât cu o conflictualitate vindicativă, crispantă născută din dispreț și neîncredere. Aerul renascentist din *Romeo și Julieta* este înlocuit, aici, cu un mediu feudal german, gata parcă să adăpostească și să întrețină intenții

răzbunătoare. Scriitorul, totuşi, a ţinut ca în cele din urmă spectatorul să nu rămână cu o asemenea impresie sumbră despre oameni şi viaţă. Numai că împăcarea ce va surveni la sfârşit între cele două familii duşmane este o împăcare rece, retorică, declarativă, în genere puţin convingătoare; nu are nici pe departe şi marea simplitate filozofică din *Romeo şi Julieta,* şi *halo*-ul de umanitate ce se propagă din aceasta.

În trei din dramele sale – *Kätchen din Heilbronn sau Proba focului* (*Kätchen von Heilbronn oder die Feuerprobe,* 1810), *Amphytryon, Penthesilea* – Kleist dezbate probleme ale iubirii, lasă să transpară vederile sale asupra idealului feminin, discută asupra căilor afective putând să conducă înspre fericire.

Din nou, şi în *Kätchen von Heilbronn,* Kleist ne ia cu sine într-o lume medievală, atât de scumpă romanticilor. O lume – adăugăm – cu imagini gotice, cu elemente de baladă populară, cu tradiţii cavalereşti, cu accente barbare ca şi cu unele aspecte de simţire aleasă, de gust rafinat. Acţiunea are puncte comune cu cea din *Viaţa şi moartei sfintei Genevieva,* opera despre care s-a vorbit a lui Tieck. Anume: o femeie care înţelege să rămână credincioasă soţului ei, îndurând cu resemnare, cu abnegaţie şi demnitate brutalităţile, suspiciunile şi injustiţiile acestuia. Comentariile, în cazul acestei opere, se situează pe mai multe planuri. O parte din păreri consideră că ideea acestei drame poate fi atribuită implicaţiilor de tip romantic ale acţiunii; altele o pun pe seama popularităţii ei legendare. Nu mai puţin, faptul poate fi pus în legătură şi cu unele tribulaţii sensibile din sufletul scriitorului; elabora această dramă într-o perioadă din viaţa lui sentimentală când vedea în Juliene Kunze o promisiune de bunătate şi de afecţiune ca aceea pe care în scrierea sa o atribuia micuţei Kätchen.

Cadrul, şi acesta, denota aplecări şi culori romantice. În unele episoade, ne întâmpină atmosferă de burguri medievale, cu instituţii cavalereşti, cu viaţă de bresle, cu tribunale secrete, cu edicte rostite făţiş ca şi cu planări de departe ale puterii imperiale. În alte episoade, tot în notă romantică, avem în faţă aspecte sălbatice din natură, peşteri adânci şi înfricoşătoare, alergări halucinante prin arşiţă, ploi şi ninsoare.

În *Amphytrion* recunoaştem, deopotrivă, atât influenţe din Plaut cât şi din Molière. Aceasta nu împiedică, totuşi, ca opera să fie originală şi să poarte pe ea insigne caracteristice ale scriitorului german. În piesă există evidente şi frecvente elemente comice. Fondul operei, însă, deţine în el date şi implicaţii de natură a-i conferi dramatism psihologic şi înălţimi filozofice. Intriga decurge stufos, complicat, cu nesfârşite întrepătrunderi de umbre şi lumini. Locul clarităţii de tip mediteranean din versiunea lui Molière este luat acum de situaţii ce par a stărui în clar-obscururi nordice. Atenţia scriitorului gravitează înspre stările de spirit şi frământările sufleteşti ale Alcmenei. Acesta trece prin grele tribulaţii intime. Nu-şi iartă că s-a înşelat, că nu a putut să distingă între soţul ei adevărat şi personajul impostor. Cum a fost cu putinţă ca instinctul ei de femeie şi intuiţia ei de îndrăgostită – „simţirea aceea cea mai din adânc“ – s-o trădeze în aşa măsură?

La Molière, faptele se încheiau într-o ambianţă de comedie şi în stil de epocă: moravuri de bună societate, împăcări şi compromisuri pecetluite prin forme elegante de politeţe, învăluiri ale situaţiilor într-un ton de causerie spirituală şi agreabilă. La Kleist, însă, dezbaterea capătă un accent mai profund, mai problematizant. Impresia de comedie se alungă, în favoarea uneia de dramă. Alcmena, întrucât nu a putut să distingă între Amphytrionul-soţ şi Amphytrionul-intrus, trece printr-un zbucium atroce. Resimte totuşi în cugetul său şi o anume linişte. Mai bine zis, ceva salutar moralmente: ştie că indiferent în ce chip i s-ar înfăţişa, omul pe care îl iubeşte nu ar putea să fie altul decât soţul ei.

Există în această piesă şi o pronunţată coloratură filozofică. Descoperim în această coloratură trăsături din fondul mistic-creştin al scriitorului. Jupiter, coborând pe pământ, nu se mărgineşte doar la a împrumuta chipul lui Amphytrion. Înţelege, totodată, să poarte cu el şi semne ale unei forţe unificatoare cu puteri şi întinderi universale. Alcmena, astfel, devine ceva efectiv mult mai mult, decât obiectul unei dorinţe, decât promisiune a unor voluptăţi; este şi o fiinţă desemnată pentru o misiune, căreia i se încredinţează o investitură.

Ca lucrare dramatică, *Penthesilea* este statică, obscură, stufoasă, greu de reprezentat pe scenă în versiunea ei originală. Piesa, însă, este reprezentativă; atât în creaţia romantică germană, cât şi în cea universală, îşi poate avea un loc al său, bine definit.

Războiul Troii este în toi. Penthesilea, regina amazoanelor, a fost trimisă de zeul războiului să vină în ajutorul cetăţii asediate. Aici se îndrăgosteşte de Ahile, adică tocmai de principalul adversar pe care fusese predestinată să-l înfrunte. Îndrăgostirea curând, se va dovedi reciprocă. Penthesilea are în totul castitatea, mândria, nu mai puţin şi sălbăticia rangului ei. Legile cărora trebuie să le dăm ascultare sunt legi aspre, legi de război. Va putea să-i fie soţ doar un viteaz pe care mai întâi trebuie să-l învingă în luptă. Ahile inventă o stratagemă, aşa încât să devină captiv în tabăra Penthesileei şi astfel să-i lase acesteia impresia că a fost victorioasă. Aflând de această punere la cale, tânăra regină se manifestă furios. Asmute asupra luptătorului turma sa de câini. Împreună cu aceştia, sfâşie din carnea victimei şi bea din sângele ei. Redevenind conştientă, se prăbuşeşte de durere, dându-şi sfârşitul peste trupul neînsufleţit al omului pe care îl iubea.

Opera are semnificaţii multiple. Este limpede că scriitorul o socotea mai aproape decât altele de firea lui personală, de năzuinţele lui complexe, de alternările sale dureroase între momente de înălţare şi momente de prăbuşire. Îşi propunea, ca tendinţă estetică, să proclame un dublu protest: şi împotriva solemnităţii clasicizante reprezentate de Goethe, şi împotriva sentimentalismului oarecum vulgar prin care piesele lui Kotzebue recoltau în epocă întinse popularităţi. În ce priceşte concepţia despre tragic, urma cunoscutului precept aristotelian: emoţia tragică trebuie să rezulte din amestec de milă şi teroare. Dar, mai ales, ceea ce constituie forţa acestei drame este dezbaterea pusă în mişcare de ideea dragostei. Scriitorul îi imprimă măreţie tragică. Din clipa în care dragostea s-a dezlănţuit, din clipa aceea, nimic nu ar mai putea să-i stea în cale, stăpânindu-o ori împiedicând-o de-a aluneca în catastrofă. Portretul eroinei principale, Penthesilea, este trasat cu putere, totodată şi cu învăluiri sensibile. Acte de graţie se împletesc cu altele de ferocitate. Suntem purtaţi, parcă, şi în regiuni întunecate ori sălbatice ale sufletului omenesc, şi în sfere de lumină ale simţirii. Ne aflăm în prezenţa unui dinamism, în care fapte din orizont terestru se întâlnesc cu imagini devenite ori pe cale de a deveni mit.

Ne aflăm, acum, în perioada de maturitate a dramaturgului. Simţirea lui poetică face cauză comună cu concepţia şi acţiunea sa patriotică. Dominaţia napoleoniană era la ordinea zilei; mai mult ca oricând, lumea germană trebuia să-şi dea seama de întinderea posibilă a pericolului şi spiritualmente să-şi strângă rândurile. Ultimele piese scrie de Kleist – *Bătălia de la Arminiu* (*Die Hermannschlact,* 1808), şi *Prinţul de Homburg* (*Prinţ von Homburg,* 1810) – au luat naştere în climatul acestei preocupări. Spiritul din perioada *Sturm und Drang* continua să fie viu, incitant şi necesar. Dezvoltarea unei literaturi naţionale, capabile să proiecteze în opinia publică înţelesuri legate de probleme ale actualităţii naţionale, intra într-o datorie comună a ţării, alături de celelalte răspunderi, politice, militare şi morale.

Bătălia lui Arminiu reconstituie lupta din pădurea Teuteborg, în care legiunile romane ale lui Varius, trimise să aducă sub ascultare populaţiile germanice din partea de nord a imperiului, au fost învinse de Arminiu (în versiune germană: Hermann), conducătorul legendar

al acestora. Istoria începuturilor germane numără acest fapt printre evenimentele ei capitale. În transparența acestei evocări istorice își făceau drum și tot atâtea asemănări cu situații contemporane. În speță cu armatele napoleoniene în plină acțiune, cu generalii acestora, cu practicile lor imperialiste.

Piesa exprimă patetism, tensiune, demonism. Arminiu nu este numai aprigul comandat militar, are în răspunderea lui, pe lângă ducerea la capăt a unei lupte hotărâtoare, și sarcini de un ordin mai adânc, mai misterios, purtând în el semne și chemări din însăși substanța destinului național. Cadrul, și acesta, are înfățișări romantice: natură aspră, păduri întunecoase, torente, stânci sălbatice, trăsnete ce se dezlănțuie necruțător.

În fondul istoric pe care se întemeiază piesa *Prințul de Homburg,* Kleist a introdus o seamă de adausuri, unele din acestea ținând sub raport artistic de temperamentul său fugos, altele trebuind să vină în sprijinul pledoariei de actualitate pe care o avea în vedere.

Este nevoie, mai întâi, să trecem în revistă, sumar, argumentul piesei. În centrul faptelor se găsește bătălia de la Fehrbellin (1675), soldată cu victoria Marelui Elector de Brandeburg împotriva medezilor, aliații regelui francez Ludovic al XIV-lea. Tânărul ofițer Friedrich, prinț de Homburg, ignorând dispozițiile primite de la comandantul său militar, obține totuși pe câmpul de luptă o victorie răsunătoare. Iată-l, deci, într-o situație delicată, tulburătoare prin implicațiile ei civice cât și sufletești. Pe de o parte, vinovat pentru abatere de la disciplina militară, pe de altă parte, erou și victorios într-o bătălie salutară pentru viața și onoarea țării. Marele Elector, unchiul său, păzitor strict al legii, hotărăște să fie pedepsit exemplar. Trimiterea la moarte este iminentă. Măsura produce stupoare. La ideea că va trebui să-și sfârșească astfel viața, tânărul prinț este cuprins de revoltă. Asaltat de suplicații venite din diferite părți, Marele Elector, revenind asupra primei sale hotărâri, va lăsa ca acuzatul să se pronunțe singur dacă este vinovat sau nu. Acesta, ieșit acum dintr-o stare confuză, somnambulică, stare ce-l făcea impropriu pentru a distinge între visare sau acțiune sau între dorință și obiectul acesteia, alege calea onoarei și calea datoriei militare, își acceptă moartea.

Acțiunea decurge complicat. Starea somnambulică a personajului; refugierile lui mistice în sine; trecerile de la momente de luciditate la altele de transfigurare și extaz; toate acestea strecoară accente grotești, duc spre deformări absurde și amenință să facă neverosimil un eveniment istoric încă prea recent pentru a se supune unui asemenea regim transfigurator. Judecățile noastre, însă, trebuie să privească mai departe. Piesa este egal de interesantă prin conținutul ei ideatic ca și prin factura ei romantică. Pune în cauză conflictul dintre individ și lumea înconjurătoare, dintre pasionalitatea subiectivă și condiția vieții în cetate, dintre libertatea personală și necesitatea ordinei legale, dintre tragic și seninătate. Tânărul prinț, într-adevăr, a trebuit să se înfrângă pe sine; nu este mai puțin adevărat, însă, că această înfrângere îi aducea și o victorie morală. Resemnarea lui denotă și un sistem de valori. Statul, legea, comunitatea umană ca atare dețin în ele îndreptățiri în fața cărora voința individuală trebuie să știe sau trebuie să învețe a se înclina cu înțelepciune, cu abnegație, cu putere de sacrificiu. Dincolo de această judecată și de această psihologie ale personajului din piesă îl regăsim deopotrivă și pe autor, cu fondul lui moral de protestant, cu gândirea configurată prin influențe kantiene, cu rigoarea unor principii politice ce-și făceau drum în Prusia vremii, cu încordarea de tip eroic pe care i-o insufla spiritualitatea romantică.

De multă vreme, tragediile lui Kleist nu mai apar pe scenele teatrelor din lume. În schimb, o comedie, *Ulciorul sfărâmat* (*Der zerbrochene Krug,* 1803), pe care i-a inspirat-o autorului un tablou celebru al pictorului Greuze, continuă să figureze în repertoriile dramatice drept o capodoperă a comicului universal. Acțiunea, privită de departe, nu se ridică peste

nivelul unei farse. De aproape, însă, putem descoperi în ea înțelesuri și semnificații în măsură s-o facă revelatoare și reprezentativă.

Totul se petrece monolitic, în același cadru (o sală de judecătorie rurală), într-un singur act. Un judecător se află în situația incomodă de a instrui o întâmplare în care vinovatul era el însuși. Situații reale și situații grotești se întâlnesc într-un amestec pitoresc, antrenant, aparent cu scopul de a produce umor și bună dispoziție, în fond însă și cu un conținut mai grav, extras din realități și adevăruri ale vieții.

Partea de satiră din această comedie se conjugă de aproape cu un ascuțit spirit de observație al autorului. Ni se înfățișează aspecte de viață ale unui sat german din secolul al XVIII-lea. Tabloul zugrăvit de scriitor, pe cât de realist este și tot pe atât de necruțător. La adăpostul unui formalism statal, cu proceduri de cancelarie și instituții în funcțiune, stăruie de fapt practici abuzive, măsuri arbitrare, incompetențe prezumțioase. Avem înaintea ochilor o lume țărănească în felul eu lucidă, cu virtuți naturale, cu bun simț nativ, dispusă să respecte și să se încreadă în ideea autorității. Din păcate, această lume este ținută în stare de ignoranță, este împinsă, de aceea, să-și caute singură justiția. Putem presupune că intenția lui Kleist nu se oprea aici, la viața unui sat oarecare. Lăsa a se înțelege că în acest microcosm uman se reflectau de fapt situații mai mari, la scara întregii societăți a vremii.

Piesa, în totalitatea ei, ne îndeamnă și ne obligă la anume reflecții. Ce ușor primim să fim judecători, să rostim sentințe, în chestiuni în care cu știință sau fără știință suntem și noi tot atât de implicați! De aici și această întrebare, de un ordin grav: câți dintre noi întrunesc, cu adevărat, calitatea de a fi judecător?!

6. Drame ale însingurării, Büchner. Grabbe

Romantismul în teatru nu a însemnat o circumscriere strictă, cu limite precise și indestructibile, într-un curent, o epocă, un stil dramatic anumit. În procesualitatea pe care a pus-o în mișcare, deveneau cu putință idei și deschideri capabile să producă forme noi de artă. În această privință, cazul lui ***Georg Büchner***[1] este revelator.

Moartea lui Danton (*Danton Tods,* 1835) contează printre marile piese politico-sociale ale lumii. Prin tot ce o alcătuiește, această piesă exprimă gândirea unui spirit frământat, dispus în genere să justifice violența revoluționară. Opera cuprinde inadvertențe istorice; de asemenea, stăruie în dezbateri abstracte, în dosul cărora am putea să-l recunoaștem, în afară de dramaturgul propriu-zis, și pe tânărul docent universitar, întemeietorul unei asociații de luptă pentru drepturile omului. De fapt, în cazul de față, nu adevărul istoric este ceea ce interesează în primul rând. Piesa impune prin tumultul ei psihologic și prin puterea ei de a reflecta stări de spirit din lumea germană a epocii.

Cei doi protagoniști, între care are loc confruntarea din acțiune, se deosebesc sub raport doctrinar. Robespierre este un democrat-radical, cu asprimi și intoleranțe; Danton lasă ca în revoluționarismul lui să se strecoare trăsături liberalizante. Ca simțire intimă, însă, *ceva* îi apropie. Asupra amândurora apasă un sentiment de fatalitate, cu oscilări între acțiune și

1 Georg Büchner (1813–1837) a făcut studii de medicină; s-a inițiat cu pasiune în ideile Revoluției Franceze; a urmărit de aproape procesele socialismului utopic de tip saint-simonist; a militat ilegal în asociații revoluționare; a publicat un pamflet intitulat *Curierul rural din Hessa (Der hessische Landbotz),* în care a îndemnat la revoltă țărănească sub deviza: „Război palatelor, pace colibelor!". A murit prematur, răpus de tifos. Multe din manuscrisele lui s-au pierdut, fără să li se mai poată da de urmă.

laşitudine, cu rătăciri sceptice între certitudine şi îndoială, cu sfâşieri interioare de natură să ducă la dedublări ale personalităţii; până în cele din urmă, cu resemnări tragice în faţa unui mecanism istoric ireversibil.

Lucrurile, în genere, nu decurg limpede; nu tind să se aşeze. Dimpotrivă! Totul, în ele, pare mai degrabă sortit să stăruiască în agitaţie şi contrarietate. Cadrul istoric, de fapt, este mai mult pretext pentru dezbateri şi confesiuni intime. Pe de o parte: o realitate îndoielnică, lipsită de sensuri puternice, ameninţată în fiecare clipă de alunecări în haos, irespectuoasă faţă de soarta noastră ca oameni; pe de altă parte: o lume în care totuşi trebuie să trăim, în care ni se cere să plutim, în care suntem constrânşi a ne apăra existenţa.

Woyzeck, drama următoare (1836), deşi pe planuri diferite, reflectă însă înţelesuri asemănătoare. Ne este adusă pe scenă drama unui om din popor, sensibil dar lipsit de tăria necesară pentru a înfrunta adversităţile vieţii. Ştie că Maria femeia de la care are un copil, îl înşeală; îşi dă seama că mulţii alţii îl umilesc, dar nu are capacitatea să reacţioneze. În sufletul lui, totuşi, durerea se acumulează. Sub povara acestuia, naufragiază în crimă; îşi va grăbi, totodată, şi propriul sfârşit.

Într-un fel, tragismul din piesă închide în el protestul unei societăţi care mai degrabă îl izolează pe individ, în loc de a-i da putinţa să se afirme; într-un fel, acest tragism lasă a pluti o filozofie de suferinţă. Mergem cu orbire înspre o pieire inexorabilă, pentru că nu suntem îndeajuns de înarmaţi împotriva durerii pe care existenţa ne-o pune în faţă.

Büchner a scris şi o comedie: *Leonce şi Lena* (*Leonce und Lena,* 1836), Contrariu unor aparenţe, înţelesul ei de fond reiterează pe cel din drame. Anume: realitatea este, deopotrivă, tragică şi comică. Fibra romantică a scriitorului se desfăşoară larg, într-o gamă de tonalităţi exprimând deopotrivă tristeţe ca şi veselie, lirism ca şi treceri în grotesc şi absurd.

Găsim în opera de teatru a lui Büchner un patos al libertăţii. Dar, acesta, nu atât ca pledoarie, nu ca demonstraţie umanitară, nu ca preludiu al unei victorii morale posibile, ci mai ales ca tensiune între individ şi societatea ameninţată să se închisteze sau care chiar s-a închistat efectiv în norme şi instituţii sterilizante. Istoria poartă în ea necunoscuturi pe care i le rezervă destinul. Suntem în gheara unor permanente confruntări între lumea pe care o înregistrăm în chip real şi o altă lume încărcată de conţinuturi ce scapă simţurilor noastre imediate.

Deschiderile de felul celor amintite, cu implicaţiile lor psihologice şi deopotrivă cu protestul lor împotriva atâtor forme ale civilizaţiei moderne, ne ajută să înţelegem pentru ce piesele lui Büchner se bucură în zilele noastre de actualitate, după ce mai întâi au avut de spus un cuvânt în constituirea teatrului expresionist şi a teatrului politic modern.

Christian Dietrich Grabbe[1], contemporanul lui Büchner, are multe puncte de atingere cu acesta; nu propriu-zis ca tematică, dar ca viziune generală de viaţă şi, mai ales, ca tinctură romantică în prezentarea acestei viziuni.

Mai întâi, să aruncăm o privire sumară asupra operei dramatice. Începutul a fost făcut, în plină tinereţe, cu o tragedie: *Ducele Theodor de Gotland* (*Herzog Theodor von Gotland,* 1822). Subiectul piesei dezvoltă o adevărată beţie de ură, de pasiune a vărsării de sânge, de plăcere a distrugerii. Un negru, ajuns conducător al unei populaţii finice de pe coasta orientală a Balticei, este în luptă cu medezii. Se dedă fără oprire patimii lui distrugătoare; extermină

1 Chistian Dietrich Grabbe (1801–1836) a avut o viaţă încărcată de vicisitudini şi contrarietăţi. Biografii săi afirmă că nefericirea sa ca om nu i-a venit numai din împrejurări exterioare, ci şi din acţiuni proprii în care s-a complăcut. Îşi impunea aspiraţii gigantice; imaginea Titanului corespundea unor opţiuni continui ale firii sale; biografia sa poate părea un permanent eşec. Opera sa dramatică poartă în totul pecetea acestei structuri sufleteşti şi acestei stări de spirit.

sate întregi, violează legile ospitalității, alunecă din crimă în crimă, condamnă la moarte mii de prizonieri, mutilează cadavre, proclamă intoleranță rasială. Ducele de Gotland cunoaște cruzimea și perfidiile impostorului. Totuși, va ezita mult până la a-l lichida; îi era partener în discuții filozofice despre eternitate și sensurile existenței.

În 1829, i-a urmat un poem dramatic, *Don Juan și Faust (Don Juan und Faust)*. Ce înțeles putea să aibă această alăturare? Fiecare din acești doi eroi, în felul lor aparte, aspirau să cuprindă și să stăpânească lumea. Sunt îndrăgostiți, amândoi, de aceeași femeie: Ana, fiică a comandorului. Și-o dispută reciproc. Sunt puse la cale răpiri. Peripețiile decurg complicat; o seamă de practici magice, puse în mișcare de Mefistofel, fac ca acțiunea să devină și mai confuză. Până în cele din urmă, ca sub o hotărâre demonică, vor cădea amândoi.

Piesa este susceptibilă de interpretări diferite. Putem fi încredințați că autorul i-a atribuit și valoare simbolică. Sub acest raport, înțelesurile avute în vedere interesează mai mult decât acțiunea propriu-zisă. Critica, în majoritate, consideră că prin cei doi titani puși în cauză Grabbe a avut în vedere două aspecte integratoare ale universului european. Și anume: Don Juan, cu dorința și fervoarea lui de viață, cu senzualitatea lui încărcată de patetism și culoare, ar reflecta spiritul mediteranean; Faust, stăpânit și el de o pasiune a puterii dar înțelegând să și-o îndeplinească prin mijloace meditative, reprezintă spiritul nordic. Este discutabil dacă pe plan ideatic scriitorul a izbutit ca prin această simbolistică să obțină ceva peremptoriu; literar, însă, alăturarea ca și confruntările dintre cele două personaje-forțe i-au dat putința să construiască scene de poezie adevărată, cu tensiune și măreție tragică în ele.

Și asupra piesei *Napoleon sau cele o sută de zile* (*Napoleon oder die hunderte Tage,* 1831), părerile sunt împărțite. I s-a obiectat acestei piese, mai întâi, că a fost scrisă în proză. Faptul trecea în ochii multor contemporani drept o abatere, atât de la regula tradițională a operei teatrale în sine, cât și de la mentalitatea romantică în curs de plină afirmare. I s-au obiectat, de asemenea, defecțiuni de construcție dramatică: multe personaje, frescă bogată de evenimente, multă veleitate epică, nu însă și destulă sudură organică, în măsură să dea evenimentelor prestanță, concentrare și unitate. Totuși – remarcă alte opinii – piesa impune; poate, mai mult decât prin drama de viață a personajului principal, prin fenomene de ambianță, de tragism istoric, de conflictualitate atât surdă cât și fățișă între individul ieșit din comun și comunitatea contemporană căreia îi aparține.

Către sfârșitul vieții, cu o pană am spune dureroasă, încercând parcă să înfrunte injustiția unui spirit prematur obosit, Grabbe a scris și el o *Bătălie a lui Arminiu* (*Die Hermannschlacht,* 1838). Intenția de a da o replică lui Kleist – o replică oarecum în contradictoriu – este evidentă. Acesta din urmă imprimase piesei sale cu același nume o tendință politică, îndemnând la militantism și agitație. Viziunea lui Grabbe, în cazul de față, tindea mai degrabă să celebreze ceva din datele profunde, ancestrale, ale istoriei germane. Mai mult decât a propune un program de acțiune sau o temă de luptă, îl interesa să aducă în lumină date din realitatea de profunzime a poporului german. Istoria, în afară de cunoaștere pe bază de documente și constatări exacte, reclamă și transfigurări ideale, unele din acestea până la a căpăta în simțirea comună proporții și valori de mit. Și aici, în cuprinsul acestei contextualități, Grabbe rămâne consecvent cu sine în ce privește problema de viață a omului excepțional; soarta acestuia este o soartă de luptă, de abnegație, de sacrificiu, întrucât întotdeauna va avea de înfruntat inerții, neînțelegeri, opacități ori conformisme lașe ale celor mai mulți.

Romantismul lui Grabbe, în genere, are notă sumbră. Pesimismul său, uneori, atinge registre maxime. În fața împrejurărilor care îl asaltează, ca și în fața soartei sale în general, omul nu este îndeajuns de înzestrat. Naturile superioare, acestea în special, sunt cele mai

amenințate, până în cele din urmă, și cele mai învinse. Istoria – ni se spune – este încărcată de fatalitate. Ideile au putere limitată; de atâtea ori, ele pot cădea zdrobite sub apăsarea realității crude. Ce se întâmplă în viața lumii este, totodată, și tragic, și grotesc. Ceva de neant și ceva de infern ne însoțește tot timpul, ne întâmpină la fiecare pas, intră, parcă, în însăși substanța realităților ce ne înconjoară. Eroii se confruntă și se distrug reciproc. În această distrugere reciprocă, totuși, stă și principiul unui echilibru; reprezintă un fapt inerent, acceptat, un fapt de natură să arate cât întuneric poate apăsa asupra lumii, un fapt ducând la proteste și însingurări, dar nu și de natură să împiedice aventurarea umană, mereu, în alte și alte încercări.

7. Contribuția austriacă. Grillparzer

Este necesar ca în acest tablou general privind teatrul romantic german să includem și contribuția austriacă.

Viena, în epoca la care ne referim și care ne interesează aici, se afla în plină desfășurare artistică. Era prin excelență o cetate a muzicii. Inițial, opera și baletul avuseseră un statut limitat; erau socotite mai mult genuri decorative, menite să procure satisfacții spumoase, agreabile. Acum, însă, mai ales după Mozart și Beethoven, aceste genuri căpătau prestigii mari și semnificații superioare. Teatrele, în genere, se bucurau de încredere, de simpatie, de adeziuni publice în continuă creștere. Activitatea lor se specializa pe genuri: la Hofberg, tragedie, dramă serioasă, comedie de ținută; la teatrul „An die Welt", spectacole de operă și de balet alternând cu reprezentanții de melodramă și comedie ușoară; la Leopoldstadt și Josephstadt, piese populare, de regulă umoristice; ș.a. Era deci un climat propice, pentru ca mișcarea romantică, la ordine zilei în mai multe țări europene, să se propage și aici.

În raport cu ceea ce se putea întâlni în alte țări, aici în Austria, partea de militantism de pledoarie, de înscriere în programe cu intenție moralizatoare sau cu teze politico-sociale era mai mică. Stăruia în tradiția vieneză ca manifestarea de teatru să dea prioritate publicului. Se considera, anume, că drepturile acestuia trebuie să cântărească greu, să dea criterii și direcții de acțiune, nu numai în ceea ce privea tematica și calitatea literară a operelor dramatice, dar și ca modalitate de transpunere a acestora pe scena de teatru. În comedie, în chip stăruitor, aproape tradițional, influența franceză continua să primeze. În dramă, însă, se gravita cu preferință spre teatrul spaniol, întrucât culoarea acestui teatru, reflectând o Spanie catolică și monarhică, părea mai aproape de sensibilitatea unei bune părți a publicului austriac. Este vorba de un public de pătură aristocratică, în destulă măsură și de unul din sferă burgheză, ambele tributare unor maniere instituite de curtea imperială și de concepția politică patronată de Metternich.

Figura majoră a teatrului romantic austriac este ***Franz Grillparzer***.[1] Teoretic, scriitorul manifestă față de ideile doctrinarilor romantici diferite rezerve. Unele din acestea – de exemplu,

1 A trăit între anii 1791–1872. Începuturile grele de viață i-au imprimat sufletește o trăsătură de amărăciune și pesimism, pe care o vom recunoaște aproape în întregimea operei sale. Jurnalele sale intime constituie, și ele, o mărturie în acest sens. A găsit refugiu moral în poezie. Fără a fi un om cu ciudățenii sufletești, era totuși greu adaptabil. Deși și-a servit țara cu fervoare patriotică, înțelegând să respecte ordinea legală în funcțiune, cenzura oficială și dispozițiile polițienești ale regimului habsburgic i-au procurat suferințe îndelungi, greu de caracterizat.

Cu întârziere, meritele i-au fost recunoscute oficial. Funerariile sale s-au desfășurat într-o atmosferă de apoteoză națională.

cele privind senzualitatea mistică profesată de Friedrich Schlegel – luau chiar formă de revoltă şi de protest. Practic, însă, îşi simţea cu familia spirituală a romanticilor puternice dispoziţii afine. Îl conduceau înspre acestea, în afară de climatul literar al vremii, şi o seamă de trăsături constitutive în formaţia lui intelectuală; trăsături, anume, rezultate din contactul cu scrierile lui Lessing, cu filozofia iluministă, cu ideile despre artă ale lui Kant, cu dramaturgia schilleriană, cu forma de gândire reprezentată de Goethe. Pe spanioli îi studiase în profunzime. De teatrul acestora, însă, nu s-a legat decât într-o primă parte a carierii sale scriitoriceşti. Un timp, într-adevăr, o seamă de aspecte ale teatrului spaniol l-au interesat: mişcarea, ritmul, vivacitatea, larga posibilitate a acestui teatru de a produce efecte de scenă, pitorescul, contagiunea de viaţă, toate acestea cu exterioritatea lor strălucitoare şi cu incontestabilele lor aplecări baroce. În ceea ce priveşte partea mai de profunzime, aceea trebuind să reflecte gândire, construcţie dramatică, mesaj, responsabilitate adâncă faţă de adevărurile condiţiei umane, scriitorul austriac a simţit nevoia să se detaşeze de modelul spaniol. Înţelegea, anume, că între poezia dramatică germană, orientată cu deosebire spre realităţi şi deznodăminte umane, şi poezia dramatică spaniolă, stăpânită de culoare şi de miraje ale jocului, există discrepanţe greu de convertit. Drept urmare, Grillparzer şi-a ales drept modele, cu linia şi demnitatea lor clasică, pe Schiller şi Goethe. De fapt, aceştia îi constituiau puncte de chintesenţă, pe un fond şi într-un *halo* spiritual în care sensul hotărâtor era dat de felul cum scriitorul, spirit larg instruit, resimţea ideea de universalitate a culturii.

Şi Grillparzer, întocmai ca majoritatea romanticilor germani, înclina spre partea tristă a lucrurilor. Pe cât de sensibil, era şi tot pe atât de reflexiv. Nevoia de introspecţie dureroasă îi era structurală; aproape de regulă, această nevoie se însoţea cu stări de solitudine, de retragere în sine, de sondări prelungite în taina lucrurilor, cu sentimentul că unele din injustiţiile ce există în lume sunt şi vor fi mereu ireconciliabile.

Opera dramatică lăsată de Grillparzer este vastă. Sursele de inspiraţie, şi acestea, provin din diferite latitudini ale culturii. La un pol al acestora se află clasicitatea antică; la celălalt, aspecte din spaţiul cultural austriac. Iar între aceste puncte extreme, în asocieri şi asimilări purtând pe ele o mască expresivă de spiritualitate europeană, se întâlnesc elemente de provenienţă renascentistă, barocă şi iluministă.

Străbuna (*Die Ahnfrau,* 1817), piesă de debut a scriitorului, poate părea stranie. Găsim în ea: situaţii fantastice, răpiri de către briganzi, o iubire căreia dacă i s-ar fi dat curs ar fi devenit o iubire incestuoasă, lupte fratricide, din fatalitate un paricid, un mormânt ce se deschide pentru ca din el să se ridice justiţionar o umbră, o familie ce se împinge singură spre dezastru, *ceva* de blestem şi de catastrofă plutind ameninţător în văzduh şi, în totul, parcă o negură a destinului, în care zadarnic inteligenţa şi ştiinţa omenească ar încerca să strecoare puţină lumină. *Un slujitor credincios al stăpânului său* (*Ein treuer Diener seines Herren,* 1828) dezvoltă o situaţie de eroism moral: Banabanus, palatin al regelui maghiar Andrei al II-lea, înţelege fie şi cu preţul vieţii sale să rămână devotat stăpânului său. În *Visul este o viaţă* (*Der Traum, ein Leben,* 1834), tema pare împrumutată din Calderón. Eroul, un tânăr muncit de ambiţii mari, se salvează prin ajutorul unui vis de prăpastia morală în care ar fi putut să-l împingă stăruirea lui în aceste ambiţii. *Vai de cel ce minte (Web dem, der lügt)* este o comedie pe cât de burlescă aparent, pe atât de înţeleaptă în fond. Rolul principal, aici, este atribuit cuvântului; în ambiguitatea acestuia pot exista virtuţi în stare să ducă la acte salutare, bineînţeles dacă aceste virtuţi sunt mânuite cu abilitate, şi judecăţi senine. *Evreica din Toledo (Die jüdin von Toledo):* şi această piesă ţine de perioada în care Grillparzer se afla sub o influenţă – câteodată aproape fascinatorie – a „secolului de aur" spaniol. Prietenii

din anturajul curții, temându-se ca regele să nu se îndepărteze de tron și de îndatoririle lui ca monarh în Spania catolică, o ucid pe tânăra și frumoasa evreică de care acesta se îndrăgostise puternic. Astfel, rațiunea de stat și regulile dogmatice, ale bisericii rămâneau în picioare, puteau să se considere victorioase. În schimb, latura umană se vede constrânsă să treacă în umbră, strivită de o intoleranță în care scriitorul părea dispus să vadă semne ori forme din însăși marea intoleranță a vieții. *Libussa* este o piesă cu dublu înțeles: unul istoric, tratând în spirit legendar despre fondarea orașului Praga; altul filozofic, punând în cauză raportul istorie-rațiune, dreptate-forță, individ-colectivitate ș.a. *O ceartă între frați în casa de Habsburg* (*Ein Bruderzwist in Habsburg,* 1848) este o scriere poate nu atât de bătrânețe cum s-a spus adesea, cât de bilanț propriu, la capătul unei activități intense, pasionante. Desluşim aici o dorință a scriitorului de liniște, de seninătate într-un cadru de viață egal de respectuoasă față de realitățile istoriei, ca și față de realitățile sufletului uman. Piesa putea să pară un avertisment moral, adresat deopotrivă stărilor de lucruri din Austria vremii, ca și a continentului european în genere, zguduit de conflicte sociale și revoluții politice.

Inventarul de mai sus prezintă azi doar un interes documentar. Și în privința acestuia, repertoriile teatrelor au tăcut demult. Opera lui Grillparzer, însă, cuprinde și o seamă de opere dramatice încă vii, îndreptățite ca atare să figureze în repertorii permanente, ale teatrului german ca și ale teatrului universal.

Sappho este o tragedie greacă, tratată însă în spirit modern. Există supoziția că atât sub raport tematic, cât și în ce privește construcția dramatică, *Ifigenia* lui Goethe i-a servit drept model. Phaon și Sappho se află sub impresia de a fi găsit secretul fericirii. Se iubesc și se admiră: *el,* victorios la cursele de care: *ea,* încununată cu laurii poeziei. Își fac planuri mari de viață; au credința că nu ar putea să existe altele mai frumoase. Curând, însă, aceste planuri vor porni să se destrame. În cugetele ambilor îndrăgostiți a început să se strecoare o teamă. Ce-i apropie, de fapt: un sentiment real de iubire sau un sentiment de condescendență reciprocă, născut fie din respect, fie din anume vanități, fie din admirație mutuală? Mărturiile naive ale sclavei Melita, la care Phaon nu avea să rămână insensibil, întăresc presupunerea. Sappho, considerându-se trădată, devine pradă a unor grele frământări sufletești. În cele din urmă, legea inexorabilă a vârstei își va spune cuvântul. Sappho renunță la dragostea ei. Se va arunca în valurile mării, mângâindu-se cu ideea că adevărata ei patrie nu putea să fie aici pe pământ.

Modernizând legenda, Grillparzer i-a imprimat, totodată, și un mesaj filozofic. Romanticii radicali insistau să pună poezia mai presus de orice, să dea artei înțelesuri superioare. Scriitorul austriac nu ținea să se numere printre aceștia. Arta și viața – în concepția lui – alcătuiau două domenii distincte; cu punți de comunicare, într-adevăr, dar și cu limite necesare, menite să păstreze fiecărei părți semnificații proprii, autonome.

Trilogia *Lâna de aur (Das goldene Fliess)* cuprinde piesele: *Gazda (Das Gastfreund), Argonauții, Medeea.* Primele două dezvoltă evenimentele legendei; adevărata vitalitate dramatică a operei este cuprinsă în cea din urmă. Eroinei, aici îi sunt atribuite trăsături demonice. Răzbunarea Medeei împotriva lui Iason decurge necruțător. Atât dragostea cât și furia își strigă drepturile cu sălbăticie. Puterile lor, egale ca intensitate, se întâlnesc și se împletesc implacabil. Mitul este redat în toată fatalitatea ca și în toată măreția lui. Scena ultimă – confruntare între Iason ce se pregătește să plece în exil și Medeea hotărâtă să încredințeze lâna de aur sanctuarului de la Delfi – deține în ea cheia înțelesului filozofic gândit de scriitor. Pentru ce, oare, a luptat Iason: pentru glorie, pentru putere, pentru fericire pământească? Toate, în fond, sunt iluzii, trecătoare. A dovedit, într-adevăr, că brațul său

poate lovi crunt. Nu înseamnă, însă, că prin aceasta ar fi devenit și erou; am înclina, mai degrabă, să-l situăm printre personaje de comedie. În ce privește *Lâna de aur* – așa cum însuși autorul sugera în unele din observațiile sale – pot apărea interpretări diferite. Oricum, acest trofeu este și rămâne un simbol; un simbol, anume, putând să figureze fie ceva spre care alergăm utopic, fie ceva dorit cu stăruință dar greu de obținut vreodată, fie ceva intrat ilicit în stăpânirea noastră.

De oarecare celebritate – în orice caz de o considerare aparte pe scenele dramatice din epocă – s-a bucurat și piesa *Norocul și sfârșitul regelui Ottokar (König Ottokars Glück und Ende).* Personajul principal întruchipează o personalitate despotică. Ottokar, regele Boemiei, îmbătat de putere, își închipuie că orice hotărâre a sa poate dobândi valoare de lege. Învingător, primește omagii din mai multe părți: Ungaria, Stiria, Carinția ș.a. Visează să reconstituie un mare Imperiu de Vest și să fie încoronat ca un alt Carol cel Mare. Își tratează vasalii cu dispreț; îi domină material; nu simte că aceștia îl urăsc și că toți așteaptă clipa în care să-l poată trăda. Pe cât de trufaș și de autoritar cu cei pe care îi știe sub ascultarea sa pe atâta cumpăna sa oscilează când împrejurările îl aduc în fața unei personalități autentice. Între timp, Rudolf de Habsburg devine împărat. Ottokar refuză să depună jurământ de credință unui cavaler pe care nu de mult, în luptele din Ungaria, îl avusese sub ordinele sale. Argumentele împăratului, totuși, îl determină să cedeze. Pentru a nu-i știrbi prestigiul, mai cu seamă în fața oștilor pe care continua să le comande, Rudolf consimte ca jurământul să fie prestat în cortul imperial, fără martori. Faptul este totuși dezvăluit, prin gestul personal al unui curtean zelos. Această jignire va face ca orgoliul lui Ottokar să se reaprindă. Rupe jurământul, se avântă din nou în luptă și moare eroic în bătălia de la Marchfeld.

Piesa – în substratul ei politic și în intenția ei patriotică – reflectă stări de spirit create în Austria de campaniile napoleoniene. Grillparzer se întreba cu îngrijorare dacă declinul monarhiei habsburgice nu va produce urmări nefaste și în echilibrul politic al continentului european, și în cultura de tradiție umanistă a acestui continent. Nimic mai firesc, deci, decât ca înfrângerea lui Napoleon să-i aducă o ușurare. Dovadă, între altele, și piesa amintită mai sus. De departe, ea ar putea să pară un elogiu adus casei de Habsburg; în realitate, însă omagiul gândit de scriitor avea în vedere Austria, reintrarea ei în rangul de mare putere europeană, misiunea ei ca factor de ordine statală și de cultură în viața lumii.

În ultima sa fază de creație, Grillparzer s-a reîntors la antichitate. Putem da faptului două explicații. Una din acestea ține de amărăciuni și decepții cu substrat politic. Piesele cu subiecte istorice *(Ottokar, Un slujitor credincios al stăpânului său)* fuseseră întâmpinate, mai ales în sfere ale curții imperiale, nu cu simpatia și aprecierea la care s-ar fi așteptat, ci dimpotrivă cu rezerve și cu diferite ostilități disimulate. Dramaturgul, astfel, se vedea contrariat, neînțeles, în buna sa intenție patriotică. Cealaltă explicație este de ordin intelectual și artistic. Valorile clasicității antice constituiau o permanență spirituală; găsea în ele tot, de la elemente capabile să-i incite inspirația până la temeiuri morale în măsură a-i da imagini și înțelesuri generale asupra vieții.

Despre *Ale mării și iubirii valuri (Des Meeres und der Liebe Wellen)* s-a spus că este unul din cele mai frumoase poeme de dragoste concepute și scrise în limba germană. Este vorba de o transpunere modernă a dragostei legendare dintre Hero și Leandru. Implicațiile romantice, aici sunt mai vii, mai expresive, decât în celelalte opere ale dramaturgului. Leandru este văzut ca un suflet german într-un „trup grec", sensibil, aplecat spre melancolie, cu ceva de copil în credința și posteritatea lui sufletească. Iar Hero, preoteasă a zeiței Afrodita, este privită ca simbol celest al unor armonii ale simțirii. Este posibil ca ideea acestui poem-tragedie

să fi luat naştere în spiritul dramaturgului, nu atât de la versiunea din antichitate a poetului grec Musaios, cât de la baladele lui Schiller, acesta fiind, incontestabil, mentorul care spiritualmente i-a deschis ferestre spre orizontul romantic. Critica, adesea, s-a arătat dispusă ca în imnul înălțat iubirii în acest poem să desluşească, în afară de simțul psihologic al dramaturgului, de asemenea în afară de trăsăturile inefabile ale artei sale, şi o destăinuire învăluită a propriei lui drame sufleteşti. În viața sentimentală a scriitorului au existat neîmpliniri dureroase, şi chiar accentuat dureroase, până la sfârşit. Această piesă – nu în mod absolut ultima pe care a scris-o, dar aceea în care s-a cuprins cel mai mult pe sine – reprezintă un document biografic, tot atât cât şi unul artistic.

Ca tematică, Grillparzer nu s-a deosebit în mod radical de contemporanii săi. Dar ceea ce i-a marcat față de aceştia evidenta lui superioritate a fost aptitudinea de a scrie pentru teatru, de a da comunicativitate dramatică unor subiecte cunoscute, de a stabili apropieri între conținutul unor legende şi freamătul simțirii în curs, de a imprima sentimentului patriotic înălțimii şi datorii misionare, de a face ca opera dramatică să fie tot aşa de expresivă la citire ca şi la urcarea ei pe scenă.

8. Deschideri spre realism. Otto Ludwig

În lumea germană, evoluția dramaturgiei nu a urmat o succesiune ordonată, cu treceri limpezi, bine marcate, de la un curent sau altul. Ceea ce ne înfățişează este mai degrabă o linie sinuoasă, cu reveniri şi întârzieri, cu întrepătrunderi de concepții, cu îmbinări şi suprapuneri de stiluri.

Este de discutat dacă în contextul literar german, cu caracter de tranziție între romantism şi realism, ***Otto Ludwig***[1] trebuie contat, în primul rând, ca dramaturg sau ca teoretician. Faptul este îngreunat atât prin condiții şi împrejurări de epocă, dar mai ales prin firea indecisă a scriitorului. Era un pasionat de mai multe lucruri deodată; un entuziast declarat al culturii, dar aceasta nu cu adâncire şi exegeză, ci într-un sens dispersat, câteodată evident diletantic.

Principalele sale preocupări teoretice sunt consemnate în *Studii shakespeareane (Shakespeare – Studien).* Pleca de la ideea că opera dramatică nu poate fi lăsată pe seama simplei spontaneități, oricât de creatoare sau oricât de ascuțită s-ar putea dovedi aceasta. Drama trebuie să fie o construcție; aceasta presupune reguli şi procedee proprii. Tehnica dramatică reprezintă un domeniu în care este necesar să pătrundem cu preveniri aparte. Inspirația, oricând, trebuie să includă în ea şi o dispoziție rațională. Între real şi ideal; între ceea ce poate apărea întâmplător şi ceea ce are existență permanentă; între elaborarea spiritului şi constatarea prin simțuri; între unic şi comun; între vis şi ceea ce vedem în stare de veghe; între toate acestea, oricât de mari ar părea distanțele dintre ele, pot exista concordanțe, raporturi, posibilități de agregare. Căile de mijloc nu pot fi negate ori disprețuite; există un *realism poetic,* capabil să găsească principii de unitate şi să descopere armonia lor imanentă. Calea de mijloc, adică asocierea elementului ideal cu cel natural, nu exclude producerea de efecte şi emoții estetice. Filtrarea faptelor din realitate prin mijloacele sufleteşti ale interiorității face ca adevărul şi expresivitatea acestei realități să intre cu atât mai deplin în drepturile lor. S-a afirmat că etica şi estetica propuse de gândirea lui Otto Ludwig, cu linia lor de mijloc, cu

1 Otto Ludwig (1813–1865) s-a născut la Eisfeld, localitate din Turingia. A studiat muzică, sub conducerea lui Mendelsohn. A ales, totuşi, să se dedice teatrului. Pe scenă, piesele lui nu au cunoscut propriu-zis succese; dar, ca director de teatru, la Dresda, a fost remarcabil. Era o fire aplecată spre singurătate şi meditație; istoria literară găseşte că se pot face apropieri între anii săi din urmă şi aceia ai lui Heine.

preocuparea lor de a găsi factori de echilibru între antinomiile existenţei, ar corespunde unor forme şi aspiraţii ale burgheziei în ascensiune. Nota romantică nu a dispărut, stăruie încă, dar nu cu vechiul ei ton dominant, ci cu încadrări şi atenuări menite s-o apropie de fluenţele curente ale vieţii.

Notorietatea lui Otto Ludwig, ca dramaturg, este asigurată prin piesele *Pădurarul ereditar (Der Erafŏrster)* şi *Maccabeii (Die Makkaber).*

Subiectul celei dintâi, alcătuit în mare măsură cu elemente de dramă şi comedie burgheză, se încheie melodramatic. Pădurarul Ulric moşteneşte această ocupaţie din tată în fiu. Este păzitorul unui domeniu privat care nu-i aparţine sub raport juridic, dar în care s-a integrat cu toată fiinţa şi cu toată psihologia lui. Nu ar accepta pentru nimic în lume ca fie şi prin ceva infim ori întâmplător să se producă vreo atingere în integritatea acestui patrimoniu. Duce sentimentul datoriei până la forme obsesive, vecine cu demenţa. Este la fel de încăpăţânat, mai bine zis la fel de obtuz sau intolerant, şi cu cei apropiaţi ai săi, soţie, fiică, prieteni. În fond, este un sentimental, dar, de teamă că şi-ar pierde autoritatea ori că ar putea să încline cumva pe o pantă emotivă, şi-a impus să fie dur, să nu accepte replică, să fie la fel de sever în casa lui ca şi în pădurea ce i-a fost încredinţată spre administrare. Peripeţiile acţiunii sunt multe, complicate, construite, în oarecare măsură şi confuze. Intervin supărări, certuri, suspiciuni, conflicte, fapte de braconaj. Finalul acestora este tragic. Pădurarul, victimă a unor confundări de situaţie, îşi împuşcă propria-i fiică. Era convins, în pornirea lui obsesivă de justiţie şi răzbunare, pornire de natură să-i alunge luciditatea, că glonţul pornit din arma lui va lovi în fiul adversarului său.

Şi în *Maccabeii,* cealaltă dramă notabilă, acţiunea este la fel de încărcată, pe alocuri şi de confuză. Însă, în ce priveşte linia tragică, aceasta decurge mai limpede, mai precis, cu mai puţine ocoluri şi amestecuri de melodramă. Faptele împrumută elemente, deopotrivă, din mit şi din istorie. Evreii subjugaţi sunt în luptă cu asupritorii lor sirieni. Iuda Maccabeul, în tabăra celor dintâi, este conducătorul inspirat al acestei lupte. Tactica armelor se asociază cu una a tradiţiei şi a rezistenţei morale decurgând din aceasta. Evreii, respectând cu stricteţe prescripţiile sabatului, preferă ca în timpul acestuia să fie măcelăriţi decât să ia armele în mâini. Faptul nu rămâne fără urmări în tabăra adversă. Pasivitatea evreilor, în loc de a-i incita pe sirieni, dimpotrivă, îi înspăimântă şi îi demobilizează. Cum ar putea să înfrunte un adversar cu un dumnezeu atât de hotărât, cu atâta putere asupra credincioşilor lui, încât să-i facă pe aceştia rezistenţi la durere, nepăsători chiar şi de moarte?

9. Wagner, poet dramatic

Richard Wagner[1] aparţine, deopotrivă, atât istoriei muzicale cât şi celei dramatice. Pagina pe care a înscris-o în viaţa culturii moderne este o pagină complexă. Poet, gânditor, muzician, critic de artă, reformator de teatru, exponent al unui neo-romantism tot atât de dens sub raport ideatic ca şi romantismul din prima jumătate a secolului trecut; sub toate aceste ipostaze, Wagner reprezintă în epoca sa o prezenţă mare, tumultuoasă, unică în felul ei.

1 Richard Wagner a trăit între anii 1813–1883. A avut o viaţă zbuciumată, cu înfrângeri şi consacrări, dar în toate etapele ei susţinută de o voinţă fermă şi de mari năzuinţe ideale. Principalele sale vederi asupra artei sunt cuprinse în lucrarea *Operă şi dramă* (1852). În 1876 a avut fericirea să vadă reprezentarea *Tetralogiei* în teatrul-model de la Bayreuth, instituţie care de atunci, în atenţia universală, îi perpetuează opera şi numele.

În viața teatrului modern, Wagner contează prin noi, mari și revoluționare înțelesuri pe care le-a imprimat dramei muzicale. Ideea de la care pleca poate părea simplă: textul poetic, transpunerea muzicală și realizarea scenică trebuie să intre în unitatea dramatică cu drepturi egale, cu egală putere integratoare. Aceste trei facultăți – poetul, muzicalul, plasticul – sunt chemate să se întâlnească și să se întrepătrundă, în așa fel încât prin fuziunea lor să poată sluji un scop unic, să devină o plenitudine de nezdruncinat. Trebuie să știm, însă, că această idee nu a răsărit spontan, ca într-o simplă străfulgerare de geniu; ea reprezintă, de fapt, rodul unor lungi macerări, nu numai în cugetul de poet și de muzician al artistului, ci și în structura sa sufletească de gânditor.

Premisele filozofice pe care se întemeiază gândirea lui Wagner au tangențe cu scrieri ale lui Schopenhauer, Feuerbach și Nietzsche. În ce sens? Avea sentimentul că societatea contemporană este clădită pe temelii banale; că optimismul ei suficient o împiedică de a-și constitui și a practica adâncimi sufletești; că raționalismul științific – orgolios câteodată, naiv alteori – este departe de a răspunde la gravele probleme ale existenței. Singură inteligența științifică – se afirmă în continuare – nu poate fi de ajuns pentru a ne conduce viața. Adevărata înțelepciune stă și în altceva decât în acele forme precaute și măsurate pe care adesea izbutim să le dăm actelor noastre curente; ea are nevoie și de accente tragic-sublime, ca acelea al căror model universal se găsește în tragediile antice. Este iluzoriu ca într-o lume ca aceasta a noastră, în care fiecare naștere nu este decât o confirmare a morții, să alergăm după *fericire,* să facem din aceasta scopul străduințelor noastre. *Altceva* – precizează contextul wagnerian – poate să ducă înspre împlinirea așteptată. Este nevoie de o religie nouă, întemeiată pe absolută sinceritate spirituală. Conștienți de suferințele pe care le au de străbătut, de păcatul originar ce apasă asupra tuturor, de golurile sufletești pe care le poate produce ignorarea sau minimalizarea condiției spirituale, oamenii trebuie să tindă spre salvarea pe care ar putea să le-o asigure un ideal superior, un ideal în măsură să înfrângă pornirile și dorințele lor egoiste.

Pentru a găsi materialul unei lumi pure, desfăcute de balastul și micimile celei obișnuite, Wagner s-a adresat legendei populare și poeziei mitologice. În această privință, mărturiile și comentariile lui – în scrieri ca *Artă și revoluție* (*Kunst und Revolution,* 1849), *Opera de artă a viitorului* (*Das Kuntswerck der Zukunft,* 1850), *Operă și dramă* (*Oper und Drama,* 1851) – aduc lămuriri bogate, edificatoare. Poezia populară este privită drept un mare izvor, de unde țâșnesc sentimentele și imaginile de viață ale poporului, ca dintr-o inimă a pământului. Miturile și legendele răsar din stadii de semi-vis, în care distincția între istorie și poezie nu este încă posibilă, dar în care spiritul oamenilor, torcându-și în tăcere propria lor imagine, exprimă fără să-și dea seama adevăruri umane durabile.

Din clipa în care Wagner a făcut asemenea descoperiri, s-a legat de sfera mitologiei și a legendei germane în chip adânc, definitiv. Era în aceasta nu doar un gust romantic, ori un amatorism erudit, ci o nevoie substanțială inclusă în vocația lui de creator. Lumea legendei germane i se desfăcea înainte cu trăsături pe cât de generoase pe atât de uluitoare. Avea sentimentul că prin această ancorare în legendă izbutea să se izoleze de mizeriile lumii moderne. Îi apărea ca o patrie ideală, așa cum o visa în tribulațiile lui de artist și de gânditor. Însemnările sale în acest sens sunt revelatoare. Străbătea astfel, din minune în minune, ca într-o pădure fermecată, până la locuința misterioasă a zeilor uitați. Se vedea eliberat de construcții factice ale istoriei și ale înlănțuirilor ei cronologice. Istoria, oricât de bine ar fi scrisă și reconstituită, i se înfățișa cu goluri și obscurități de netrecut; în ea, e greu ca lucrurile să ni se arate în integritatea lor și să fie duse până la capăt. Omul pe care ni-l descrie

istoria, bun sau rău, nu este în totul cel adevărat, el este contrafăcut de mii de legături, de prejudecăți, de norme și criterii instituite fără elanuri și fără sinceritate. În mit, dimpotrivă, tipurile de umanitate ni se înfățișează cu trăsături neprefăcute. Acțiunile lor glorifică nu un fapt sau altul, ci însăși esența umanității.

Legătura lui Wagner cu poezia mitologică include în ea și un puternic fundal filozofic. Aceasta îi ajută ca ridicându-se deasupra istoriei să construiască imagine unei umanități superioare, aparținându-și sieși în cea mai mare libertate cu putință. Este o întoarcere înspre trecut, dar în care stăruiau deopotrivă și gânduri îndrăznețe îndreptate spre viitor.

Găsim filozofia lui Wagner, bineînțeles, în scrierile sale de idei. Mai cu seamă, însă, este necesar s-o recunoaștem și s-o urmărim, la un loc cu poezia și cu muzica lui, în dramele sale.

Eroul din *Vasul fantomă (Der fliegende Holländer – Olandezul zburător)* aspiră către o patrie nouă, necunoscută, pe care deocamdată doar o presimte, însă pe care până în cele din urmă o va și găsi, aceasta prin dragostea și devotamentul unei femei. În personajul principal din *Tanhäuser* ne este zugrăvit un conflict dintre natura senzuală și natura spirituală a omului. Un conflict în parte asemănător se configurează și în tetralogia *Nibelungilor:* între aur și dragoste, mai exact între voința egoistă de putere și altruismul din serviciul moral al unor interese universale. Dezbaterea din cugetul zeului Wotan rezumă în ea părți din însăși marea tragedie a lumii. Zeul, după ce a dorit cu ardoare să aibă în mână puterea și dominarea lumii, este silit să recunoască, fie și puțin câte puțin, că opera lui este nefericită. Lepădându-se de asprul lui individualism de până atunci, ridicându-se cu seninătate la acceptarea destinului comun, este gata și chiar doritor să primească moartea. În *Tristan și Isolda,* sub vizibilă influență schopenhaueriană, Wagner tratează tema ridicării la puritatea sfințeniei sau a liniștii neîntrerupte din Nirvana pe calea de suferință a iubirii pasionate. Cavalerul Lohengrin, în drama cu același nume, simbol al ideii înalte, al adevărului, al frumosului, este o apariție providențială, conștiință și forță morală ce nu ar putea să rămână insensibilă la apelurile omenirii în suferință. Ideea superioară nu se izolează într-o lume abstractă, o lume de rece contemplare; ea năzuiește să coboare între oameni, pentru a le întreține flacăra entuziasmului, pentru a le aduce pace și bucurie. Iar Parisfal, ultimul om cântat în dramele sale, întocmai ca Brunhilda din *Inelul Nibelungilor,* făptură ce eliberase lumea restituind Rinului aurul ce-i fusese furat, este și el, prin puritatea simțirii sale, un eliberator al omenirii.

În datele de bază ale operei sale, Wagner a plecat de la o idee menită să exprime o eminență a spiritului german. Visa, anume, ca drama sa muzicală să pună baze pentru o creație putând să însemne în cultura poporului său ceea ce a fost tragedia clasică în vechea Grecie. Curând, însă, această operă avea să se dovedească o exponentă a întregului spirit uman. Încă o dovadă, deci, încă o mare dovadă, că drumul spre universalitate trebuie ca mai întâi să străbată prin spații naționale.

10. Privire de ansamblu

Cu ce imagine de ansamblu trebuie să rămânem la capătul acestor dezvoltări?

Avem în față nu un capitol în totul limpede, înscris cu strictețe într-o activitate unitară sub raport doctrinar și programatic, ci un capitol complex, oarecum eclectic, cu multiple colateralități în ambianța literară și ideatică a epocii.

Tendința dominantă este una de afirmare liberă; în orice caz, mai liberă decât în trecut: inițiative și deschideri, emancipare de sub influențe străine și mai ales a canoanelor franceze,

deopotrivă şi implicării directe, militante, în procese în curs ale redeşteptării naţionale. Aceasta nu a împiedicat, însă, ca în teatrul de predominanţă romantică a vremii să se facă simţite şi diferite etape istorice, genuri şi stiluri ale creaţiei dramatice.

Amintirea teatrului antic, departe de a fi ieşit din sentimentul vremii, continuă să fie trează. Dovadă, între altele, perseverenţa tragediei ca gen. E drept, cu abateri de la strictul model clasic – subiecte şi de istorie germană, pe lângă cele din mitologia antică; de asemenea, şi subiecte de viaţă contemporană, ca acelea din drama burgheză – dar în genere cu tensiune puternică, cu desfăşurări largi, toate acestea punând în cauză şi semne ale destinului odată cu fapte reieşite din determinări propriu-zis omeneşti. Avem de-a face, nu cu un singur model, ci cu o întrepătrundere de mai multe: de la Sofocle până la Calderon şi Shakespeare, de la Diderot şi Lessing până la Schiller şi Goethe. Elemente de teatru antic îşi dau mâna cu multe altele, provenind din „secolul de aur" spaniol, din contextul elisabetan, din teorii iluminist, din mişcarea *Sturm und Drang,* din filozofia idealistă germană pe atunci în plină dezvoltare. Fondul estetic este puternic. Simţim, în această privinţă, funcţionarea climatului creat de ideile estetice puse în circulaţie de filozofi, în speţă Kant, Fichte, Schelling, Schiller, fraţii Schlegel, Scopenhauer, Feuerbach ş.a. Tot atât de elocvent este şi un alt fond, cel politic, impus de aspiraţiile germane spre regenerare şi autonomie spirituală, spre unitate statală, spre afirmarea unei eminenţe germanice în lume.

Romantismul, în aceste condiţii, s-a putut afirma, nu doar ca un curent literar, ci şi ca o stare de spirit, cu forţă de iradiaţie pe mari suprafeţe ale simţirii şi activităţii naţionale. Din mulţimea scrierilor dramatice purtând pe ele o pecete romantică a vremii, doar puţine, destul de puţine, au rămas în repertoriile permanente ale teatrului german şi ale teatrului universal. Perioada, totuşi, este de însemnătate crucială. A impus ritmuri noi în cultura germană şi în cultura europeană de teatru. A dat măsură umană, expresivă, multor vederi abstracte din sistemele filozofice elaborate în epocă. Şi, tot aşa, a pătruns cu intuiţie justă în chestiuni de problematică politică şi problematică morală la ordinea zilei, însuşindu-şi revendicări ale popoarelor şi ale indivizilor privind adevăruri şi sensuri de viaţă.

CAPITOLUL XI

POEZIA DRAMATICĂ ÎN TEATRUL ROMANTIC BRITANIC

1. Perioadă de eclipsă în viața teatrului

Dintr-o primă privire, mai exact dintr-o privire de departe a lucrurilor, putem rămâne cu impresia că în teatru mişcarea romantică din Anglia a avut mai puţin răsunet decât în alte genuri. S-ar putea spune: aici, această mişcare nu s-a cristalizat într-o agregare aparte, cu conturări şi finalităţi îndeajuns de precise, capabilă astfel să instituie un program de acţiune, să se bizuie pe un sistem ferm de opţiuni şi mesaje, să intereseze în mod pregnant probleme de viaţă ale indivizilor luaţi în parte ca şi ale societăţii în general. Am putea constata în continuare sub acest raport, distanţa faţă de ceea ce în aceeaşi epocă se petrecea în Germania şi în Franţa. Faptul poate părea ciudat. De ce o asemenea trecere în umbră să se petreacă tocmai în patria lui Shakespeare, când se ştie că în constituirea şi dezvoltarea gândirii romantice teatrul scris de marele britanic a însemnat o piatră de hotar? Nimic mai firesc, de aceea, ca exegeza literară să nu socotească această chestiune pe deplin elucidată, ci s-o menţină încă pe un plan activ al preocupărilor ei.

Avem de constatat, mai întâi, o criză a instituţiei teatrale ca atare. Nimic, în orice caz prea puţin, din aceea ce se petrecea curent în societatea vremii nu mai putea să amintească de strălucirea perioadei elisabetane. Cele două teatre care deţineau la Londra monopolul dramatic, Covent Garden şi Drury Lane, programau mai mult farse şi melodrame. Cunoscătorii situaţiei afirmă că de la Sheridan încoace, pe o lungă perioadă din secolul al XIX-lea, dramaturgia britanică n-a mai avut nici un autor de relief, în măsură să stăpânească şi să vivifice scena de teatru. Publicul, şi el, aplecat spre gesturi facile şi vulgare, se dovedea puţin încurajator. Societatea burgheză din epocă, doritoare de îmbogăţire sigură şi rapidă, nu avea preocupări de artă. În orice caz, vedea în artă mai mult un mijloc de agrement, de satisfacţii imediate, decât o cale de constituiri şi edificări spirituale. Actorii, simţind aceste stări de lucruri, dându-şi seama în ce măsură cariera lor se situa la periferia consideraţiei sociale, deveneau cugete blazate, profesionişti rutinari, preocupaţi să găsească ori să inventeze expediente prin care să-şi amelioreze viaţa. Aceasta, cu atât mai mult, cu cât nici statul, nici curtea regală, nici sferele aristocratice şi nici burghezia în ascensiune nu se arătau dispuse să reflecteze mai cu atenţie asupra acestei situaţii. Lipsite şi de subvenţii, şi de sprijin moral, cele

două teatre amintite se vedeau silite să renunțe tot mai mult la vechea lor calitate de instituții reprezentative și instituții conducătoare, pentru ca în schimb să facă mereu concesii, să tolereze funcționări de trupe și scene improvizate, să închidă ochii în fața excrescențelor de acest gen.

Conspectul general al mișcării – trebuie să recunoaștem! – nu este în totul limpede. Cuprinde în el, pe lângă agregări și convergențe, și tot atâtea confruntări și distanțe. Amintim, între altele: apropieri sensibile de vederile cu caracter anti-social ale lui J.-J. Rousseau, ca și proteste împotriva acestora; aderări la principii și practici ale Revoluției Franceze, ca și respingeri hotărâte ale mentalității iacobine; pledoarii pentru soluții utopic-umanitare, ca și proclamări categorice ale imperativului național; rechizitorii adresate unor instituții statale în ființă, ca și reveniri după acea la situații conservatoare; voință de ieșire din impasuri psihice și morale în curs, însă nu numai prin inițiative și prospecțiuni înnoitoare, ci și prin reîntoarceri în trecut, la modele spirituale din Evul Mediu și din Renaștere. Pe de o parte, intrau în joc revendicările imaginației, cu preferințele lor lirice pentru natură, pitoresc, meditativitate; de asemenea și cu un interes nou, regenerat, născut din anume resurecții ale spiritului biblic și ale evanghelismului republican. Pe de altă parte, se configura și un fenomen mobilizator, cu luări de poziție față de hedonismul filozofiei utilitariste și față de amenințările campaniilor napoleoniene.

Trebuie să admitem, totuși, că în această rețea efervescentă de contrarietăți, pe deasupra caracterului divergent, se defineau și trăsături comune, cu înțelesuri și aptitudini îndrumătoare. Plutea, în totul, un aer de reformă. Este timpul ca literatura să se elibereze de stilul aristocratic și de canoanele acestuia. Cu cât poezia va izbuti să se apropie mai mult de limbajul comun, căpătând deci naturalețea, expresia și sinceritatea faptelor de viață, cu atâta funcțiunea ei spirituală va putea să decurgă mai legitim și mai folositor. Este nevoie de acea, ca inspirația literară să-și întoarcă privirile și înspre epoci trecute. Istoria trebuie înțeleasă, pe lângă rațiune, și cu sentiment. Nu ar fi de ajuns să ni se înfățișeze static, ca o galerie de lucruri moarte. Poeziei, în acest sens, îi revine o sarcină fundamentală. Ea are datoria să surprindă și partea intimă de fior, acel inefabil patetic și adesea răscolitor, de care faptele istoriei au fost străbătute. Mai precis: trebuie să așeze aceste lucruri în climatul lor misterios și să ni le comunice cu coloritul lor viu, neprefăcut; se impune, astfel, ca în prezența lor să putem resimți, nu norme și construcții raționale, ci spontaneitate, curajuri ale minții și ale sensibilității, emoții naturale.

Chiar dacă aceste înțelesuri nu s-au concretizat în opere dramatice cu adevărat viabile pe scenă, ele însemnau puncte de reper într-o mentalitate literară a vremii, mentalitate în care cultura de teatru era prezentă, având întotdeauna un cuvânt de spus. Byron și Shelley, aceștia cu deosebire, confirmă faptul și dau măsura întinderii lor reale. Prin acești doi poeți, creația romantică de teatru a înregistrat momente caracteristice. O precizare, totuși, se impune. Aceste momente, de ordin predominant literar, interesează doar tangențial activitatea teatrală propriu-zisă. Amândouă – expresii ale unei atitudini de frondă față de mentalități și instituții contemporane – reprezintă mai ales pe autorii lor, cu temperamentul lor poetic aparte.

2.Două poeme dramatice byroniene: „Manfred", „Cain"

Byron[1] aparține mișcării romantice, în afară de opera sa poetică, tot pe atâta, și prin ființa lui ca om, ca mod de viață, ca formă de gândire și comportare în viață, ca structură sufletească. S-a aflat cu contemporanii săi în aprigă stare de iactanță. A început prin a declara război criticilor care îi obiectau nota plângăreață, afectat lirică, a primelor sale scrieri; un război răsunător, purtat cu arme de sarcasm și insolență, dar care denota un spirit viu, o inteligență ascuțită, o aptitudine polemică ieșită din comun. Era în totul o făptură aparte; aceasta, și prin tare de familie în fondul său congenital, și prin chipul cum își construia și cum înțelegea să-și afirme propria individualitate. Societatea londoneză a vremii, încă stăpânită de sechele puritane în felul ei de a privi lucrurile, nu fără a-i recunoaște trăsături de geniu, părea mai dispusă să-l considere un exaltat periculos, indezirabil din mai multe puncte de vedere. Atât unii contemporani, cât și majoritatea glosatorilor de mai târziu, sunt de acord cu Byron ar fi putut să fie și un remarcabil om de stat; poate însuși omul de inteligență politică de care la ora aceea Anglia avea mai multă nevoie. Byron, însă, nu era făcut să stăruiască pe o asemenea cale. Existența spre care se simțea atras prin fibrele intime ale personalității sale trebuie să fie o existență patetică, cu riscuri mari, cu aventuri – dacă se poate spune așa – sublime. Era inevitabil, deci, ca acest conflict cu societatea vremii sale să provoace scandal și să ducă la ruptură. Odată această ruptură produsă, este posibil ca lumea britanică să fi pierdut o capacitate politică; în schimb, a câștigat o glorie literară, moment de chintesență, nu numai în romantismul insular, ci și în cel universal.

În centrul operei lui Byron se afla un sentiment intens al ființei proprii. În aceasta, adică în fervoarea și multiplicitatea acestui sentiment, stă principala trăsătură romantică a întregii sale activități. Ne dă impresia că făcea aproape un obiect de cult din simțirea individualității sale. Până la un punct, putem socoti că faptul decurgea din natura însăși a concepției romantice; dar, mai presus de acestea, ținea de psihologia personajului. Byron își situa personalitatea pe socluri înalte; își aroga drepturi și facultăți dominatoare; nutrea convingerea că numele său este menit să intre în legendă. În cugetul său își făceau drum aplecări egoiste și trăsături de esență demonică. Se socotea, anume, purtător al unei investiri supreme. Trebuie – este chemat pentru aceasta! – să salveze umanitatea din damnația ce apasă asupra ei și în răul în care a fost blestemată să înoate. Orice poate fi îngăduit dacă prin aceasta ar urma să se producă o ieșire din mediocritatea vieții. În mulțimea de conformisme ale vieții obișnuite, și mai cu seamă ale unei societăți dispuse spre intoleranță prin virtute parțial înțeleasă, atracția spre „teritorii necunoscute" poate fi salutară. Avem de-a face, în toate acestea, cu construcții ale unui cuget stăpânit de vanitate și exaltare; nu este însă mai puțin adevărat că în dosul acestor manifestări se adăpostea și un fond moral, capabil ca în substanța lui generoasă să germineze și să capete consistență principii, de rară și cuceritoare frumusețe literară.

---

1 George Byron, lord Byron (1788–1824) și-a reflectat în operă propria-i structură sufletească. Aparținea unei familii în care zbuciumul și neliniștea intimă păreau congenitale. Era înzestrat, în mod bizar, cu însușiri ce-i confereau, totodată, și geniu și viciu. A avut o viață zbuciumată, în conflict cu societatea căreia îi aparținea, în conflict și cu sine însuși. Exercita o fascinație tulburătoare, și prin ceea ce îl constituia intrinsec ca și prin legenda ce se țesea în jurul lui. A început să se scrie, cu intenția pronunțată de a rezista invaziei de romantism; curând, însă, avea să se confirme că nici o altă ambianță sufletească nu ar fi mai aproape de vocația lui ca ambianța romantică.

A murit la Missolonghi, ca voluntar și conducător de revoltă, simțindu-și o misiune eroică în a lupta pentru independența Greciei.

S-a spus despre Byron că a început să scrie înainte de a fi pornit să deprindă înseşi lucrurile elementare din arta şi meşteşugul scrisului. Ceva, în această afirmaţie, este adevărat. Goethe, într-o afirmaţie memorială, a întărit-o: „Byron este mare doar când cântă; de îndată ce ar vrea să şi reflecteze, devine un copil". Teatrul nu i-a fost indiferent; există dovezi, chiar, că l-a pasionat. Însă meşteşugul efectiv al constructorului dramatic i-a lipsit. Cu temperamentul său expansiv şi excesiv, pornit să se reverse în torente lirice, era greu, era chiar cu neputinţă, să se înscrie în concentrarea şi în limitele necesare ale formei scenice. *Manfred, Caïn, Marino Faliero, Desfiguratul transfigurat (The Deformed transformed), Sardanapal, Cei doi Foscari* nu sunt propriu-zis drame; sunt – mai exact – poeme dramatice. Unul singur, *Marino Faliero,* a văzut lumina rampei, de altminteri fără succes, la un teatru din Londra. Faptul a dat naştere la reacţii polemice, transformate până la urmă mai mult în anecdotică literară decât în acţiune teatrală cu caracter edificator şi reprezentativ.

Manfred, în lista anunţată mai sus, deţine locul principal. Tema se aseamănă cu cea din *Faust.* Goethe a remarcat aceasta: „...Lord Byron mi-a luat *Faust*-ul meu, făcându-şi-l al său". Dar, departe de-a incrimina acest fapt, dimpotrivă, scriitorul german i l-a omagiat: „...i-a transpus atât de personal resorturile lui active. le-a imprimat în aşa fel modul său de gândire, încât toate aceste resorturi au căpătat un alt chip; iată de ce – încheie Goethe – nu aş avea ceva mai bun de spus decât să-i admir geniul...".

Faust-ul lui Goethe aspira spre fericirile tinereţii, ale dragostei, ale contactului nemăsurat cu lumea; Manfred, dimpotrivă, este o făptură a însingurării. Structura lui sufletească este una de şef feudal. A trecut prin bătălii, câştigându-şi în acestea autoritate de conducător. Pentru că a început prin a învăţa să se stăpânească pe sine, ştia să-i stăpânească şi pe alţii. S-a devotat cu sârguinţă artelor magice; venea înspre acestea, nu cu o psihologie de alchimist, ci una de revoltat îndrăzneţ, hotărât. Încă din primii ani ai tinereţii, îşi simţea incompatibilităţi sufleteşti cu majoritatea semenilor săi. Avea sentimentul că priveşte lumea şi pământul cu alţi ochi decât aceştia. Nu-şi recunoştea laturi comune cu ambiţiile şi acţiunile lor. Asemănarea la chin cu toţi aceştia nu însemna şi asemănare ca spirit. Nu vedea cum ar putea, prin pasiunile şi îngrijorările lui, să intre în corul celor ce-l înconjurau. Ideea de mulţime îi crea sufleteşte o stare repulsivă. Chiar dacă s-ar întâmpla să-i devină conducător, mulţimea i-ar repugna deopotrivă. Să-i ascultăm câteva mărturisiri: „...adevărata mea fericire este să mă aflu în singurătate... să respir în aerul glacial de munte... noaptea, să urmăresc mişcarea lunii pe cer... şi mişcarea stelelor... să fiu cu urechea trează, atentă, la foşnetul frunzelor, când vânturile de toamnă îngână cântecul lor de seară...".

Manfred, cu starea lui de suferinţă, vrea parcă să şteargă totul, inclusiv sentimentul de sine. A vrut să-şi pună capăt zilelor, aruncându-se în prăpastie de pe un vârf de munte; tentativa, însă, nu i-a reuşit. Suferinţa intimă îi este atroce. Să-i dăm încă o dată cuvântul: „...Singurătatea mea nu mai este o singurătate... furiile se îndărătnicesc s-o umple... am scrâşnit din dinţi, în întunericul nopţii, aşteptând ivirea zorilor... pe urmă, până la asfinţirea soarelui, m-am blestemat... am invocat nebunia, ca pe-o binefacere salvatoare... dar aceasta nu a vrut să m-asculte... m-am adresat atunci morţii... dar, în ciocnirea dintre ele a elementelor, apele s-au îndepărtat de mine... şi lucrurile putând să mi-aducă moartea au trecut pe lângă mine fără să-mi facă vreun rău... mâna rece a unui demon nemilos m-a reţinut, printr-un singur fir de păr ce nu a vrut să se rupă...".

I-a eşuat şi întâlnirea cu Ahriman, stăpânul tenebrelor; a refuzat să se supună la ceea ce spiritele răului de sub ascultarea acestuia înţelegeau să-i ceară. Invocă din imperiul morţilor pe Astartea, femeia iubită căreia totuşi îi curmase zilele. Aceasta, într-adevăr, apare;

dar, la toate suplicațiile lui Manfred, rămâne tăcută. Atâta doar; îi anunță moartea apropiată. Când demonii vin să-i ia în stăpânire făptura, Manfred le contestă un asemenea drept. În fața acestora, el rămâne calm, în picioare, refuzând să le recunoască vreo putere asupra lui. Dar, îndată după plecarea demonilor, viața lui va lua sfârșit.

Personajul trăiește o exaltare individualistă. Este orgolios; consideră – nu fără o anumită prezumție – că poartă în el o fatalitate. Se situează într-o postură de ființă unică, blestemată să nu poată comunica cu semenii săi, să propage pretutindeni nenorocire, toate acestea ca sub puterea unei predestinări ireductibile. O predestinare, anume, trebuind până în cele din urmă să naufragieze în moarte. Manfred, închizându-se în sine, și-a sporit suferința. Și-a dat seama cât de neîncăpător îi este eul, în ce chip acest eu l-a înstrăinat de sensurile existenței, în ce măsură și-a devenit propriul său distrugător.

Diferiți comentatori s-au întrebat dacă unele înțelesuri din acest poem dramatic nu ar trebui puse în legătură cu pasiunea fatală a poetului pentru Augusta Leight, sora sa vitregă. Speculațiile pe această temă, fie și cât de abil conduse, nu ar putea să producă decât concluzii minore. Faptele, aici, se înscriu într-o perspectivă mai amplă, mai cuprinzătoare. O perspectivă, anume, în care demonismul byronian, muncit de mari proteste ca și de mari afirmări, cunoaște una din principalele lui diformări. Întreg poemul, de fapt, stăruie în declamații despre destin, disperare, remușcare.

Caïn, celălalt poem dramatic, scris în 1821, trei ani înainte de moartea poetului, constituie în multe privințe o continuare și o confirmare a înțelesurilor amintite mai sus.

Poemul reia tema biblică, dar pe care nu o va interpreta în spirit propriu-zis religios, ci mai degrabă într-unul cu pronunțate accente și libertăți laice. Adam și Eva, după izgonirea din rai, nu se revoltă împotriva acestei hotărâri. Înțeleg să se supună mai departe voinței divine, fără a schița împotriva acesteia gesturi de protest sau revoltă. Abel și Caïn, copiii lor, gândesc diferit. Cel dintâi împărtășește această atitudine a părinților, celălalt însă încearcă față de această atitudine un sentiment de neîmpăcare. Acesta contestă bunătatea lui Dumnezeu. Cum se poate vorbi de bunătate din moment ce a destinat morții propria sa creație? Preocuparea îi devine obsesivă. Misterul morții îi apare, pe cât de absurd, și tot pe atât de nepătruns. Știe că trebuie să moară; în cugetul său, certitudinea acestui sfârșit trece înaintea faptelor pe care i le pune în față viața, acelea pe care le trăiește efectiv ca și acelea pe care va trebui să le trăiască. Într-un moment în care era afundat în meditații dureroase, muncit mai mult ca oricând de neliniște și îndoieli îi apare Lucifer, îngerul decăzut din grația divină. În tovărășia acestuia, începe o călătorie a lui Caïn în haos. Ajunge și în Hades, imperiul morții. Nimeni și nimic, aici, nu-i poate aduce vreo lămurire, cât de cât liniștitoare, cu privire la ce este moartea în ea însăși, la rostul ei în desfășurarea existenței. Un lucru, totuși, îi este repetat de fiecare dată, prin gura lui Lucifer: va trebui ca el însuși să treacă prin „porțile morții", pentru a putea să descifreze ceva din misterul fenomenului.

Pe altarul închinat divinității, cei doi frați vin fiecare cu ofrandele lor. Abel sacrifică un miel; Caïn aduce flori și fructe. Divinitatea însă, vrea ca în jertfele ce i se aduc să existe sânge. De aceea, în vreme ce prin vântul ce s-a pornit flăcările ințețite mistuiesc ofranda celui dintâi, florile și fructele celuilalt vor fi împrăștiate fără milă în toate părțile. Izbucnește cearta. Abel, izbit de un tăciune aprins, cade mort. În fața faptului, Caïn se simte cutremurat. Din acest moment, va începe să cunoască moartea să-i ateste existența. Este blestemat de părinții lui. Doar Ada, soră și soție, îi rămâne credincioasă. Îi va fi, de acum, înainte, tovarăș nedezlipit de îngândurare și suferință. Comentatorii văd în ea, poate, pe cel mai reprezentativ

personaj feminin din toată opera byroniană. Grația, puterea de dăruire, dragostea întregesc și întrețin în acest personaj un curaj moral.

Filiația poemului ne poartă cu un secol și jumătate în urmă, la *Paradisul pierdut* al lui Milton. Infernului, aici, îi este atribuit un rol fundamental. Diavolul, în această accepțiune, capătă un relief aparte. Departe ca acesta să mai fie o făptură ridicolă, ca în atâtea figurări medievale cu notă grotescă ori bigotă, dimpotrivă, căpăta acum trăsături eroice, devenea un uriaș. Are inițiative; se dovedește capabil de acțiuni curajoase; stăruie în el facultăți și puteri nebănuite; știe să o străbată prin porți păzite cu străşnicie și să înfrângă obstacole pe care i le-ar ridica în față nemărginirea și haosul universului; a izbutit să sădească în om un sentiment de revoltă împotriva divinității. Trăsnetul dezlănțuit asupra lui nu l-a strivit; inima continua să-i fie trează, de neînvins. Preferă să înfrunte riscurile unei atitudini de independență, decât să accepte fericirile imediate pe care ar putea să i le procure o stare de servilitate. Sunt trăsături, toate acestea, care vor trece, definindu-l și în modul de a fi al Lucifer-ului byronian. Răzvrătirea acestuia este o răzvrătire sumbră, fără promisiuni și nădejdi, fără ceva care să-i poată lumina o cale ori s-o smulgă din singurătatea ei strictă. Este, însă, lucidă și hotărâtă; trăsături puternice, în măsură a-i conferi noblețe și demnitate.

În *Caïn* ca și în *Manfred,* melancolia poetului se afirmă prelung, puternic; capătă dimensiuni universale și se înscrie într-o viziune cosmică. Ambele poeme lasă a se înțelege – mai mult decât atâta: *proclamă* – că soarta omenirii este o soartă nedreaptă, că orânduirea lumii cuprinde în ea cruzimi nemeritate, că bunătatea Creatorului care ar fi dispus toate acestea este discutabilă. Protestul împotriva acestor stări de lucruri se conturează limpede; tinde să fie total și să se rostească de asemenea. Numai că în *Manfred* acest protest rămâne în bună parte pasiv, aplecat spre contemplație și resemnare, pe când în *Caïn,* dimpotrivă, se manifestă deschis, vrea să devină forță activă, are într-un chip mult mai pronunțat culoarea imediată a faptelor de viață.

Putem desluși atât în primul poem cât și în celălalt mai multe semnificații. Unele din aceste semnificații țin de dispoziții intime ale poetului. Îi trebuiau personaje ieșite din comun, cu aptitudini titanice, cu suflu prometeic în cugetele și revărsările lor, pentru ca fibra lor romantică să intre în funcțiune, pentru ca modul lor romantic de simțire și de înțelegere a vieții să se poată desfășura în plinătatea lui. În fiecare din aceste personaje, mai mult sau mai puțin, Byron s-a cuprins și s-a zugrăvit pe sine: cu mâniile și liniștirile lui, cu înălțări pe culmi ca și cu depresiuni scepticizante, cu navigări capricioase între sublim și grotesc, pe de o parte dând dovadă de putere, gata deci să aducă totul sub semnul voinței sale, pe de altă parte dispus spre abdicare, pradă unor neliniști greu de remediat. E posibil ca în sentimentele și în declarațiile de revoltă ale poetului să fi existat multă subiectivitate. Cu alte cuvinte: accente de orgoliu, iactanță vanitoasă, poză profetică, voluptatea unor ieșiri spectaculoase din matcă. În toate, însă, există și un fond axiologic, căruia climatul romantic i-a creat posibilități de expresie și desfășurare. Și, în ultimă instanță, se poate afirma: dacă nu ar fi fost decât mantia poetică în care Byron își învăluia inspirația și în genere forma sa de afirmare spirituală, încă ar fi de ajuns, pentru ca adevărul lui uman să capete expresie, autenticitate, forță comunicativă.

Alte semnificații, în această operă, au rezonanță politică și socială. Ele provin din conflictul poetului cu societatea britanică a vremii sale. Era stăpânit de gândul că instituțiile și moravurile dominante în această societate puneau piedici, mai cu seamă progresului moral și umanitar. Răului, departe de a i se pune stavile, dimpotrivă, i se deschid porți. Este mai degrabă celebrat decât disprețuit ori amendat. La adăpostul unor clamări de principii, multe din ele cu aparență virtuoasă, atâtea manifestări și atitudini – despotism, asuprire, privilegii,

suficiență, gravitate filistină – își pun trista și ipocrita lor pecete pe orânduirea în curs a societății. Byron, totuși, nu merge până la viziuni de catastrofă; protestul înscris în poemele sale dramatice răsună salutar; este de fapt un strigăt de libertate.

3. Shelley – drumuri de la poemul dramatic la dramă

Prezența lui ***Shelley***[1] în creația literară din epocă se conjugă de aproape cu cea marcată de Byron. Am văzut în ce fel acesta își simțea aplecări aparte spre latura sumbră a opticii și descripției romantice. Din nou – cu mijloace și din unghiuri diferite, dar egale ca tumult interior și ca fervoare – o pledoarie personală pentru justiție, libertate și toleranță. Un amestec subtil de simțire poetică și de gândire socială, conformat prin ideea că datoria de viață a poetului trebuie să numere în ea chemări de mag, de profet, de reformator.

Opera, în totalitatea ei, poartă pe ea imaginea omului care a scris-o. Întreaga făptură a acesteia – afirmă biografii – respira un farmec caracteristic. Se părea că este clădit sufletește din bunătate, din visare, din nesfârșită aspirație ideală. Natura îi constituia un mediu necesar; o implica în tot felul său de a simți și a gândi lumea. Nu mai puțin, îl interesau și oamenii; înțelegea să fraternizeze sufletește cu aceștia, mângâindu-i pe cât cu putință, cu simpatie consolatoare, pentru încercările și suferințele la care îi supune soarta. Intelectualmente, se afla sub influența filozofiei iluministe din secolul al XVIII-lea. Mai precis: se declara împotriva tiraniilor și a privilegiilor de clasă; socotea că este cazul ca în multe ramuri de gândire și de activitate – în politică, în morală, în religie, în forța de viață a categoriilor sociale în ființă – să se petreacă transformări revoluționare; dar, toate acestea nu puse sub semnul rece al unui raționalism strict ori exclusivist, ci împletite cu simțire poetică, cu căldura emoției umane, cu credință neîntreruptă în valori ideale ale existenței.

În eseul *Apărarea poeziei* (*A Defense of Poetry,* 1821), Shelley ne dă și o argumentare teoretică a chestiunii. Vedea în poezie, în spirit platonician, principiul însuși al creației spirituale. Cântecul poeților nu este numai cântec; el are rosturi active, hotărâtoare, și în stări de spirit, și în acțiuni putând să conducă înspre instituiri de norme, legi și așezări ale societății. Poezia, când reunește în ea simțire și înțelepciune, se află în inima cunoașterii. Pe domeniile ei își pot da întâlnire, legându-se în agregări comune, toate științele pământului. De atâtea ori, de-a lungul istoriei, poezia s-a dovedit factor civilizator. Acest proces nu s-a încheiat; menirea și datoria lui este să continue indefinit. Iată, deci, un adevăr de care trebuie să se țină seama: poeții au fost, sunt și trebuie să rămână mereu legislatori ai omenirii, indiferent dacă societatea ar consimți sau nu să le recunoască aceasta.

Creația dramatică a lui Shelley numără două opere: *Prometeu descătușat* (*Prometheus Unbound,* 1819) și *Cenci* (1820). Ambele intră în unghiurile de gândire și de sensibilitate amintite mai sus. Au fost scrise într-o perioadă în care Sfânta Alianță se îndărătnicea în a pune capăt spiritului revoluționar ce bântuia de la un capăt la altul continentului nostru. În

1 Percy Bisshe Shelley (1792–1822) și-a manifestat încă de pe băncile colegiului un pronunțat spirit de independență. În formația sa intelectuală au contat, deopotrivă, aplecări spre știință, literatură și filozofie. *Necesitatea ateismului* (*The Necessity of Atheism,* 1811) i-a atras, pe lângă excluderea de la Oxford, și conflicte cu familia sa, și cu diferiți englezi contemporani. Alte scrieri, protestând declarat împotriva monarhiei, clerului și unor legi în vigoare, precum și o seamă de acte din viața sa particulară, l-au silit să se expatrieze pe continent. A mai trăit doar puțini ani. Au fost ani grei, cu lipsuri materiale, cu drame interioare, cu dureroase neliniști filozofice; totuși, ani fecunzi ca tensiune intelectuală și realizare poetică.

Un magician al versului; reprezentat prin excelență, pe linie poetică, al romantismului englez.

simbolistica lui desluşim revolte ale poetului, compasiuni ale acestuia pentru drama oamenilor, aspiraţii generoase spre eliberări morale şi spirituale.

Spre mitul prometeic, Shelley îşi simţea o dublă atracţie. Una din acestea trebuie pusă în legătură cu admiraţie poetului modern pentru creaţia clasică greacă şi latină; cealaltă convenea climatului romantic, se înscria atât poetic cât şi filozofic în forma de revoltă şi militare întreţinută de acest climat. Deşi înlănţuit pe stâncă, supus martiriului, Prometeu îşi păstrează independenţa de gândire şi de acţiune. A promis oamenilor salvarea; va stărui până la capăt în a-şi respecta cuvântul, indiferent câte torturi ar trebui încă să îndure. Este împotriva vreunui deznodământ molatec, concesiv; nu ar concepe ca tiranul să se împace cu răzvrătitul pentru libertate. Ar însemna, atunci, ca suferinţa şi puterea răbdătoare a titanului să ajungă în pericol de a-şi pierde înţelesul. Valoarea lor morală, astfel, ar avea de suferit. Din capul locului, ideea unei concilieri se exclude. Cum ar putea să stea împreună, pe acelaşi loc, tirania şi libertatea, rătăcirea şi adevărul? De fapt, Prometeu nu este singur; simte că şi natura, ca şi majoritatea oamenilor, participă la suferinţa şi năzuinţele lui. Jupiter este detronat; prăbuşirea lui avea să fie definitivă. Îi ia locul Demogorgon, un zeu al viitorului. Asistăm la eliberarea lui Prometeu. Lanţurile care cad de pe grumazul lui capătă măreţii de simbol universal. Începe pentru omenire o eră nouă. O mască a căzut. Rămâne în picioare omul. Fără sceptru, liber, fără trib, fără clase, fără raţiune, scăpat de teroare, scutit de spaimă, fără ranguri, fără cult, stăpân pe sine, suveran pe sine şi pentru sine, drept, bun înţelept, în totul *om*. Ferit de patimi? În afara acestora? Nu! Mişcările vieţii trebuie să continue, nu să înceteze. Ce interesează, deocamdată, este deschiderea ce s-a produs. Prometeu, cu preţul jertfei sale, sacrificându-se pentru oameni, le-a luminat acestora orizonturi largi, îndemnându-i să vadă cu mai multă limpezime în adevărata destinaţie a vieţii.

Putem presupune că la această operă, *Prometeu descătuşat,* Shelley ţinea mult. Atât direct, cu ilustrări de fapte în desfăşurare, cât şi indirect, prin transparenţă simbolică şi filozofică, găsim în ea vederi şi mărturii din fondul său spiritual cel mai adânc. Prefaţa la această scriere, şi ea, constituie în acest sens o confirmare. Ni se destăinuie, aici, pentru ce poetul nu a urmat în totul linia eschiliană a legendei, ci i-a adus o seamă de modificări. Ţinea, neapărat, ca distanţa dintre cele două forţe antagonice să fie mare, chiar totală. Voia ca asupra voinţei lui Prometeu să nu se furişeze nimic care s-o poată umbri, fie şi în treacăt. Înţelegea, de asemenea, ca în gestul titanului să apară, odată cu ideea severă a unei datorii ce trebuia împlinită, şi prietenia sa pentru oameni, cu iubirea ce putea s-o însoţească. Frumuseţea poetică şi perfecţionarea morală îşi dau mâna: pot merge împreună spre realizarea aceluiaşi ţel uman. Principiile morale se vor simţi cu atât mai la largul lor cu cât cugetele cărora li se adresează sunt cugete capabile să spere, să lupte, să treacă prin probe de abnegaţie şi suferinţă, să iubească.

Şi în acest poem dramatic, întocmai ca în *Caïn*-ul lui Byron, se pot face raportări la luciferismul miltonian. Shelley, el însuşi, în prefaţa amintită, consideră că există analogie între Prometeu său şi personajul Satan din *Paradisul pierdut.* Aceste analogii, însă, sunt limitate. Distanţa dintre ele rămâne apreciabilă. Într-adevăr, şi lui Satan i se recunosc calităţi: curaj, răbdare, putere de împotrivire, trecere la acţiune, voinţă de răzvrătire. Prometeu, însă, reprezintă *altceva!* Îi este superior prin capacitatea lui de a iubi. În hotărârile şi în actele lui nu găsim vindicaţie, porniri răzbunătoare, stări sufleteşti de invidie şi ambiţii nestăpânite, dorinţă de putere; departe de toate acestea – departe atât ca substanţă în sine cât şi ca eficienţă morală – faptele lui exprimă dezinteresare şi generozitate. Înţelesul general este

acesta: împotriva tiraniei trebuie să se lupte, chiar dacă aceasta evocă pe Dumnezeu şi este practicată în numele lui.

În *Cenci* (*The Cenci,* 1819), cealaltă scriere de teatru a lui Shelley, caracterul de poem apare mai şters, pentru ca în schimb să-şi facă drum mai pronunţate caractere dramatice. Rămâne de văzut în ce măsură această iniţiativă a pornit din gândul propriu-zis al scriitorului; diferite păreri acreditează ideea că i-ar fi fost impusă de moda vremii şi de stăruinţe corespunzătoare pornite din cercul său de prieteni. Oricum, faptul a reprezentat un eveniment; nu s-ar fi putut ca el să treacă neobservat. Istoria literară este de acord că de la Otway încoace, în speţă de la piesa lui *Veneţia salvată* (*Venice preserved,* 162), deci timp de aproape două secole, opera lui Shelley este cea mai dramatică piesă în versuri scrisă în limba engleză.

Subiectul este luat dintr-o cronică a familiei Cenci, familie cu statut notoriu în aristocraţia italiană. Actualul şef al familiei, contele Cenci, este o fire pe cât de tiranică, pe atât de imorală. Totul în fiinţa şi în comportarea lui denotă libertinaj, lipsă de măsură, perversitate incestuoasă. Face o victimă şi din Beatrice, propria sa fiică. Aceasta, în înţelegere cu fratele său şi cu mama sa vitregă, pune la cale uciderea monstrului. Asasini de meserie, plătiţi pentru aceasta, duc planul la îndeplinire. Cât timp, însă, va putea să fie păstrată taina acestei morţi? O cercetare, începută din ordinul papei, pune în cauză vinovăţia Beatricei. Un timp, aceasta va încerca să tăgăduiască faptul. Este supusă la torturi groaznice; acestea, însă, nu o clintesc din hotărârea ei. Sfârşeşte, totuşi, prin a da pe faţă adevărul. Zadarnic încearcă să arate că a întreprins faptul nu din vreo pornire criminală, ci din revoltă şi din protest moral împotriva unei făpturi ce dezonora condiţia umană. În faţa sentinţei, Beatrice rămâne demnă; moartea nu o sperie; şi-a făcut o datorie faţă de adevărul uman; are sentimentul că nu ar fi putut răspunde într-alt fel decât a răspuns la o încercare pe care i-a pus-o în faţă soarta. Îşi primeşte sfârşitul cu seninătate şi curaj.

Piesa este încărcată de valenţe, de manifestări scelerate ale unor personaje, de acte tiranice, de diformităţi morale (incest, paricid), toate acestea, parcă, într-o aspră întrecere cu spiritul dramelor elisabetane, în speţă cele semnate de Ford, Webster, Marlowe, Otway ş.a. Sub raport dramatic piesa lui Shelley are calităţi: construcţie sigură, cercetare bine conturată, acţiune intensă, o anume tensiune realistă, episoade tulburătoare, deznodământ sesizant. Pe scena de teatru, însă, nu s-a impus într-un mod aparte; este o reticenţă, aceasta, pe care o putem da pe seama excesului de violenţă, de cruzime voită cu dinadinsul şi implicată ca atare în episoade-cheie ale acţiunii. Astăzi, încă, ne putem întreba: ce anume a contribuit ca Shelley, poetul până atunci devotat ideii de luptă prin mijloace ideale şi umanitare, adept în multe privinţe al rezistenţei pasive, să treacă dintr-o dată, în chip neaşteptat, la o atitudine vădit contrarie? Răspunsul trebuie căutat în mai multe direcţii: şi în ambianţa romantică, propice unor asemenea salturi în formele de sensibilitate ale vremii, şi într-o nouă stare de spirit a poetului, determinat acum ca în pledoaria sa împotriva faptelor despotice ale lumii să folosească şi arme mai necruţătoare.

4. Cuvinte de încheiere

Piesele scrise de Byron nu au intrat decât sporadic în repertoriile teatrelor. Ne putem da seama de ce . Tensiunea lor lirică, remarcabilă ca expresie poetică, putând să adăpostească în ea tensiune tematică şi problematică, nu le asigură însăşi teatralitatea necesară pentru

reprezentarea pe scenă. Totuşi, cultura de teatru le datorează deschideri şi lucruri de atmosferă de care trebuie să se țină seama. S-au înscris în mod reprezentativ într-un curent şi o ambianță; au constituit modele de forță şi vitalitate spirituală; au dat măsuri exacte a ceea ce putea şi trebuia să însemne revoluția romantică; au luat atitudine împotriva unor convenții artistice care, deşi uzate şi obosite, continuau să exercite un fel de tiranie în viața teatrelor şi a concepției dramatice; au adus impulsuri de poezie şi de gândire tânără, lăsând a se înțelege că atât ficțiunea de scenă cât şi efectul dramatic au datoria să şi le însuşească, să le cuprindă şi să le asimileze în manifestarea lor.

Nici cele două drame ale lui Shelley nu erau croite pentru carieră scenică. Poetul şi-a construit piesele din substanța ideală, mai puțin şi dintr-una reală. Avem de-a face, în aceste piese, cu o lume dintr-o altă sferă decât aceea în care se desfăşoară efectiv viața. Plutim oarecum în spații imaginare; spații între cer şi pământ, în care visul, simbolul, abstracția şi transfigurarea devin prioritare. Nu putem şti în ce măsură, în procesul său de creație, Shelley s-a văzut şi s-a dorit reprezentabil pe scenă. De un fapt, însă, putem fi siguri: *forma dramatică* i-a constituit, nu o simplă veleitate artistică, o experiență oarecare, ci o necesitate spirituală pentru lirismul său avântat.

CAPITOLUL XII

TEATRUL ROMANTIC ÎN FRANȚA (I)
PRELIMINARII; TEORIE DRAMATICĂ; ATMOSFERĂ GENERALĂ

1. Primordialitatea teatrală

În existența teatrului romantic, capitolul francez deține un loc majoritar; efectiv, chiar locul-cheie. Faptul este notoriu și unanim acceptat. Ne dăm seama de ce. Aici, mai ales, se încrucișau idei și influențe pregătitoare venite din alte țări europene. Aici, tradiția clasică, adică obiectivul central împotriva căruia avea să se îndrepte mișcarea romantică, își avea sediul principal. Aici, prin filozofia iluministă și prin filtrările acesteia în stări de spirit preromantice, mișcarea și-a putut asigura trepte de evoluție și justificații doctrinare. Aici, în climatul social și în procesele de mentalitate născute din evenimentele și urmările Marii Revoluții, tezele romantice puteau să capete acuitate și rezonanțe de program. Aici, dezbaterile menite să pună în mișcare revoluția romantică se petreceau, nu numai în cadrul oarecum limitat al unor reuniuni literare ori activități filozofice de catedră, ci într-un cadru mult mai larg, incluzând în el presă, reviste, saloane, cenacluri artistice, sectoare de opinie publică. Aici, punctele de vedere ale mișcării romantice s-au cristalizat în manifeste și programe definite, cu mai largă putere de circulație. Și, în sfârșit, nu trebuie să uităm că aici teatrul, cu virtuțile lui mobilizatoare, a constituit pentru militantismul romantic un principal câmp de acțiune.

Această trăsătură din urmă prezintă o semnificație aparte. Teatrul clasic, cu toate punerile lui în cauză de către ideologia iluministă, cu toate dislocările pe care i le impusese această ideologie, continua să subziste în amintirea comună, să întrețină atitudini conservatoare, să fie considerat drept un bun spiritual al națiunii ca atare, deci un bun la care nu se putea renunța cu ușurință. Sub acest raport, mișcarea romantică a intuit prompt și s-a orientat cu justețe. Pentru ca victoria ei să devină posibilă, și totodată să capete strălucire și publicitate, era necesar ca această citadelă națională a teatrului, *ea* cea dintâi, să fie cucerită. În acest sens, era nevoie să se dea lupte acerbe, să se întreprindă acțiuni intense, să nu apară ezitări ori descurajări în fața dificultăților ivite. Înțelegem, deci, pentru ce în unele judecăți din epocă, chiar și după aceasta, romantismul – cel puțin în Franța – era asimilat în bună parte cu reforma produsă în teatru.

Să ne întoarcem cu câțiva ani în urmă! În timpul Revoluției, teatrul nu și-a întrerupt activitatea. Dar nu într-o formă limpede, cu direcții precise de evoluție, ci într-una cu contraste, cu frecvente fenomene de disidență, cu intervenții contradictorii din partea diferitelor categorii

de spectatori, cu ciocniri de idei și chiar cu ciocniri fizice, unele inspirate din sfere ale patrioților republicani, altele exprimând rezistențe regaliste. Pe de o parte, se sublinia ideea că arta este datoare să se afle în slujba „virtuții" și a „libertății"; în consecință, că scena de teatru trebuie să devină tribună și mijloc de propagandă politică. M.-J. Chénier, în *Discurs preliminar* (*Discours préliminaire,* 1789), proclama: „...Unui popor regenerat prin Revoluție îi trebuie un teatru nou..."; și anume: „...un teatru care să inspire cetățenilor dezgust de superstiții, ură împotriva agresorilor, dragoste de libertate, respectul legilor ș.a. ...". Pe de altă parte, țineau să manifeste și acte de rezistență; acte, anume, gata să protesteze împotriva prezentului, să exalte tradiția clasică, să proclame că în afara unui respect hotărât al „regulilor" nu ar putea să existe adevărată creație de teatru.

Din nenumăratele piese ce asaltau scenele de teatru în această epocă, nici una nu s-a impus în mod deosebit. În ansamblu, însă, ceva util s-a petrecut. Frământarea în cauză ne poate reține atenția. Avem în ea imagini și înțelesuri privind tensiunea și ambianța ideatică a unei acțiuni reformatoare în pregătire. Este perioada în care teatrul romantic, în mod activ și percutant, începea să-și constituie armătura lui doctrinară.

2. Prefigurări doctrinare. Ambianța teatrală

Găsim premise de natură să prefigureze o doctrină a teatrului romantic în *Despre Germania,* memorabilă carte despre care s-a amintit și anterior, a d-nei de Staël. După ce constată că imitarea anticilor a dat tot ce putea să dea, că în totalitatea ei creația dramatică franceză este și rămâne impunătoare, autoarea adaugă: „...dar dacă ne vom mărgini în mod exclusiv la cópii palide după aceste capodopere, vom sfârși prin a nu mai vedea în teatru decât marionete eroice sacrificând dragostea datoriei, preferând sclaviei moartea, inspirându-se din antiteze în acțiunile ca și în cuvintele lor, dar toate acestea neavând în raport cu omul adevărat decât atingeri slabe". Și, bineînțeles, o concluzie: „...Nimic în viață nu trebuie să rămână staționar; arta, și ea, se pietrifică dacă stă pe loc".

Avem de înregistrat, mai departe, ideile puse în mișcare de grupul denumit *Muza franceză (la Muse française)* și cenaclul *Arsenal,* potrivit cărora reforma necesară în literatură trebuie să înceapă și să se instituie mai ales prin teatru. Constatăm, mai întâi, un interes aparte pentru literaturile străine. Shakespeare, și de data aceasta, se află în frunte. Lirismul acestora, în genere, pare măsurat, câteodată chiar absent; sunt mai aproape – s-ar spune – de raționalismul secolului al XVIII-lea. Propriu-zis, nu se rostesc condamnări ori amendări categorice împotriva tragediei clasice; dar nici nu i se ia apărarea. Tragedia, ca gen, este lăsată să rămână în picioare; i se cerea, însă, să nu se cantoneze în forma ei veche, ci să-și asocieze aspecte modernizatoare, menite s-o scoată din statismul ei tradițional.

În această ambianță, ideile de teoretician ale lui ***Stendhal***, expuse în eseul său critic *Racine și Shakespeare* (versiunea I în 1823, versiunea II în 1825), au trezit interes, au avut în epocă un anume răsunet. Într-un fel, aceste idei dădeau satisfacție; vedeau în romantism o artă vie, legată de credințe și deprinderi din stadiul actual al vieții, ceea ce putea să recolteze adeziuni, să procure plăcere. Într-alt fel, însă, aceleași idei și nemulțumeau. Clasicismul – în concepția lui Stendhal – prezintă popoarelor o literatură revolută; o literatură care, într-adevăr, putea să-i facă fericiți pe înaintașii noștri, dar a cărei comunicare cu realitatea prezentă a societății ar urma să sufere. Or, pentru o bună parte din pătura instruită a societății franceze, *clasicism* nu însemna ceva depășit, ineficient, cu atât mai mult desuet,

ci denota desăvârşire, cucerire spirituală definitivă, intabulare sigură în mediul peren al culturii, mândrie naţională.

A imita pe Racine – afirma Stendhal – ar fi să ne situăm cu un secol şi jumătate în urmă; să rămânem mereu „clasici"; să ignorăm astfel nevoia publicului de teatru de a se simţi prezent în actualitatea epocii sale. Mai cu seamă – se preciza în continuare – trebuie să se renunţe la condiţia de timp şi de loc, precum şi la versul alexandrin, un vers la locul lui în epopee şi în desfăşurări lirice, dar nu şi în teatru. Este necesar, deci ca între Racine şi Shakespeare să fie ales acesta din urmă. Bineînţeles, nu pentru copieri, imitări imediate şi transpuneri de un fel sau altul, ci ca model de construcţie teatrală, ca directivă generală de gândire, ca putere de pătrundere în istorie şi universalitate, ca adevăr de viaţă, ca drum putând să ducă înspre capodopere franceze, de proporţii asemănătoare cu cele pe care Shakespeare le-a asigurat geniului britanic.

Iniţiativa lui Stendhal a fost întâmpinată în mod diferit: şi cu aprobări, dar şi cu reticenţe. În critica vremii, apăreau întrebări ca acestea: avem de-a face cu convingeri certe, gata să lupte până la capăt pentru izbânda unor principii, ori mai degrabă cu un joc diletantic de dispute literare, cu treceri repezi de la premise la concluzii, cu nuanţe de paradox, de asemenea şi cu intenţii pamfletare? E posibil ca în parte aceste reticenţe să fi avut dreptate. Nu este însă mai puţin adevărat că, în freamătul de idei al vremii, ele au contat. Pe de o parte, funcţiona garanţia în sine a unui scriitor cu autoritate recunoscută; pe de altă parte, intra în joc sentimentul acestui scriitor că literatura franceză în curs nu izbutea sau nu se preocupa îndeajuns să reprezinte cugetul şi problemele de viaţă ale Franţei moderne. În plus, putem vorbi şi de un model italian pe care Stendhal, rezident în Italia prin însărcinările lui diplomatice, îl cunoştea de aproape. Unificarea politică a Italiei începea să se configureze la orizont. În acest sens, o mobilitate spirituală devenea imperativă. Se definea, drept idee conducătoare, că fără o literatură naţională – o literatură care să prospecteze în mod hotărât autentic, în realităţi autohtone – nu poate exista o naţiune. Se petrecea astfel un fenomen italian de *romanticismo,* spre care Stendhal se simţea atras, deopotrivă, şi prin modernitatea sa ca artist, şi prin patriotismul lui ca francez.

Ideile dezbătute în eseul lui Stendhal nu erau idei cu totul şi cu totul noi. Se înscriau, de mai multă vreme, în căutările şi frământările la ordinea zilei. Aparţineau unui mai vechi şi cuprinzător context ideatic, aflat acum pe punctul de a intra în faza lui de maturitate. Desigur, girul lui Stendhal, prin fermitatea lui ca ton şi prin intuiţia sa artistică, a contribuit şi el la grăbirea şi producerea acestei maturizări.

Este necesar, acum, să semnalăm o seamă de aspecte curente din viaţa teatrului francez, în perioada în care aceste dezbateri teoretice intrau în faza lor acută.

Interesul pentru teatrul străin, mai ales pentru cel britanic, se afla în plină creştere. Shakespeare – aşa cum s-a mai spus – polariza principala atenţie a vremii. Încă din ultimul pătrat al secolului al XVIII-lea, problema traducerii începuse să capete acuitate. Ducis, în 1776, dăduse la iveală o serie de „adaptări" după „principalele" capodopere shakespereane. Au urmat, într-o ţinută mai exegetică: *Traducerea lui Letourneau* (*Traduction de Letourneau,* 1821), corectată de Guizot şi Pichot; *Capodopere de Shakespeare* (*Chefs-d'oeuvre de Shakespeare,* 1826), în traducerea lui Bruguière de Sorsum; diferite adaptări de piese izolate (*Richard al III-lea, Romeo şi Julieta, Macbeth* ş.a.); studii critice şi cronice dramatice (în publicaţia „Globe"); ş.a. Turneele trupelor engleze de teatru erau privite cu interes. Kemble şi miss Smithson, marii actori, stârneau de-a dreptul valuri de entuziasm. De astă dată – putem spune – latura snobă a procesului şi latura lui efectiv

culturală, departe de a se confrunta, dimpotrivă, păreau a-și da mâna și a se întregi reciproc. Al. Dumas, care până atunci nu cunoscuse pe Shakespeare decât prin adaptările lui Ducis, nu se sfia să proclame, după ce asistase la reprezentația *Hamlet* dată de o trupă britanică: „...închipuiți-vă un orb din naștere căruia i se redă vederea, care descoperă o lume despre care până acum nu avusese idee...“ Delacroix, Berlioz, Hugo – ca să nu-i numim decât pe aceștia – intrau și ei, deopotrivă, în corul acestei porniri admirative.

Teatrul german, și acesta, continua să suscite interes, admirație, în oarecare măsură și veleități imitatoare. Scrierile dramatice ale lui Goethe, incontestabil, se bucurau de recunoaștere și considerație, fără însă ca aceste trăsături să conducă și înspre o influență propriu-zisă, bine constituită; treceau mai degrabă drept un teatru construit, rațional, în orice caz deferent față de tradiții și forme instituționale, decât un teatru de sentimente, cu deschideri curajoase în datele și aspirațiile vremii. În schimb, teatrul lui Schiller, cu avânturile generoase ale acestuia, cu pasiunea lui umanitară, cu lirismul lui politic, recolta dintr-o dată adeziuni populare și găsea puncte de tangență cu modul de a gândi al romanticilor.

În această atmosferă, avea să se înscrie ş inițiativa lui Prosper Mérimée de a da la iveală piesele Clarei Gazul (*Théâtre de Clara Gazul,* 1825), o comediană spaniolă cu sentimente republicane, persecutată pentru înclinațiile ei politice, supusă la injoncțiuni și persecuții din partea autorităților hispanice. Avem de-a face, aici, nu cu un repertoriu grav, ci cu o seamă de piesete cu intrigi mărunte – scene de gelozie, un anume libertinaj, intrigi și perversități feminine, unele dezlănțuiri instinctuale, alunecări în crimă, acte de nebunie – toate acestea în manieră diletantică, spumoasă, de comedie spaniolă. Pe de o parte, acest gen indigna și dădea naștere la proteste vehemente în taberele clasiciste; pe de altă parte, ele erau de natură să trezească în rândurile romanticilor aplauze și confirmări. Aceste aprobări aveau în vedere unele accente cu tendință anarhică din desfășurarea intrigii și, mai cu seamă, disprețul manifestat de autoare față de două unități clasice, cea de timp și de loc. În prologul la *Spanioli în Danemarca,* găsim precizarea: „...nu mă gândesc, în judecarea unei piese, dacă evenimentul se petrece în douăzeci și patru de ore și dacă personajele vin toate în același loc...“.

Trebuia, în această complicată țesătură de idei și activități, vitală ca energie și desfășurare de forțe, dar ambiguă ca linie conceptuală, să apară un program mai director, un manifest în măsură să definească temeiuri și rosturi ale întregii mișcări. *Prefața* lui Victor Hugo la piesa *Cromwell,* în 1827, își va lua răspunderea unei asemenea misiuni.

3. „Prefața“ la „Cromwell“

Charta propriu-zisă a teatrului romantic se află în *Prefața* la *Cromwell,* drama lui Victor Hugo. Faptul s-a petrecut în 1827. Piesa, ea în sine, a rămas în umbră; prefața, în schimb, avea să capete înțelesuri și prestigiu de mare manifest literar, cu un loc bine definit în galeria de „poetici“ ale vremurilor noi.

Drama – se afirmă aici – se înscrie în faza de maturitate a umanității. În centrul ei se află omul, cu ceea ce poate fi mai armonios, ca și contradictoriu, în ființa intimă a acestuia. Principala caracteristică a dramei trebuie să fie adevărul; un adevăr capabil să-l înfățișeze pe om în integritatea trăsăturilor lui sufletești și morale, de la cele grotești până la cele sublime.

Grotescul nu trebuie să sperie. Antichitatea – știm – l-a trecut sub tăcere; mai bine zis, nu i-a simțit nevoia; însă vremurile moderne, cu treptele parcurse între timp și cu experiența lor în ce privește cunoașterea omului, înțeleg să-l reabiliteze.

Avem de-a face, în primul rând, cu trăsături bine marcate în gândirea literară a scriitorului. Victor Hugo își simțea aplecări înspre fapte ieșite din comun, cu linii îngroșate, cu căutări de inedit și de efecte, cu aspecte de bizarerie ori anormalitate în conținuturile ca și în manifestările lor. Tendința de-a face asocieri între grotesc și sublim îl urmărește frecvent, ca o funcțiune aproape naturală a spiritului său. Avem de-a face, deopotrivă, și cu elemente din afară, prezente cu grade diferite în mentalitatea literară a vremii; sugestii puse în circulație prin scrierile fraților Schlegel, influențe spaniole sau italiene și, mai ales, o seamă de descinderi ale începuturilor romantice din amestecuri cețoase de literatură și politică în vremea Frondei.

Dar să revenim la *Prefața* din 1827! Se afirmă răspicat: noul ideal estetic trebuie să proclame dreptul la emancipare de sub tutela vechilor sisteme și principii poetice. Firește, condiția preconizată de Aristotel, aceea ca drama să aibă unitate, să dea în mod ferm această impresie, este și rămâne fundamentală. În ce privește însă unitățile de timp și loc, acestea, deși atât de integrate și de respectate în teatrul clasic, pot să dispară. Drama are nevoie de acțiune intensă, de pitoresc, de spectaculozitate. Între stilul nobil și stilul familial nu trebuie să se așeze bariere; pot funcționa punți de comunicare, puncte de interferență. Culoarea locală – decor, costum, limbaj, în genere tot ce poate asigura mai sugestiv și mai ilustrativ imaginea situațiilor reprezentate – devine necesară. Folosirea istoriei, implicit și sentimentul acesteia – fac parte din substanța operei. Vechile bariere dintre tragedie și comedie se șterg, drama poate împleti în ea elemente de pe toată scara vieții. Tot ce este în natură poate fi și în artă. Omul, în desfășurarea acțiunii dramatice, trebuie prezentat real, în toate ipostazele posibile ale dualității sale: trup și suflet, sublim și ridicol, tragic și grotesc, frumos și urât. Exprimarea vieții – ni se dă a înțelege – nu ar fi cu putință fără antiteza din mersul actelor omenești.

Toate acestea, departe de a micșora intervenția artei, dimpotrivă, o impun cu atât mai mult. Pentru ca reforma proiectată să devină posibilă, este nevoie să se înceapă cu o reformă a stilului. Clasicismul practicase un alexandrinism strict, mergând aproape de regulă până la rigiditate. Acestuia, acum, se impunea să i se acorde un număr de libertăți, așa încât să poată deveni mai receptiv față de modalitățile și nuanțele simțirii, să poată exprima încrucișări de tonuri și de contraste. Mai precis: pentru ca în mod natural, cu franchețe și spontaneitate, să poată face treceri de la comedie la tragedie și de la grotesc la sublim, să poată fi liric, epic și dramatic, străbătând astfel fără artificiozitate toată gama poetică.

Prefața cuprindea în ea și lucruri discutabile. Nu este în totul originală; adesea, vederile proprii ale scriitorului se împletesc cu împrumuturi din diferite opinii curente, răspândite în publicațiile vremii. Unele afirmații erau făcute grăbit, superficial, câteodată de-a dreptul eronat. Tonul, adesea, este emfatic; strălucitor ca retorică, dar vag și incert în ce privește forța lui convingătoare. Nici măcar o clipă autorul textului nu pare muncit de vreo neliniște ori îndoială metodică; de regulă, se rostește sentențios, în plină și fastidioasă siguranță. Critica încă se întreabă cum a fost cu putință ca acest manifest-program, atât de discutabil în unele privințe, să stârnească totuși entuziasm, să devină un „strigăt" al secolului, să treacă în ochii contemporanilor drept un document cardinal de gândire artistică?

Meritele *Prefeței* și ale autorului sunt mari. Victor Hugo a intuit cu justețe. A înțeles că trebuia să treacă la un act curajos, cuprinzător, ferm ca idee și capabil de luptă, prin care să se pună capăt numeroaselor păreri, supoziții, ipoteze ori polemici ce-și făceau drum în preocupările zilei. Teatrul, fără îndoială, trebuia regenerat; în consecință, o teorie estetică, în măsură să dea acestei regenerări o bază doctrinară, de asemenea, se impunea cu necesitate. Or, într-adevăr, luat în întregimea lui, textul *Prefeței* constituia o asemenea teorie. Se proclama, în mod ritos: pentru ca teatrul să poată fi reîntinerit, trebuie să i se imprime, odată cu mai

multă spectaculozitate, şi mai multă acțiune. Este nefiresc ca majoritatea dramei să se petreacă în culise; ca pe scenă să nu vedem decât „coatele" acțiunii, în vreme ce „mâinile" acesteia rătăcesc aiurea; ca în loc de fapte să nu ni se prezinte decât recitări despre acestea; ca descripția să primeze ori chiar să elimine tabloul de viață propriu-zis. Victor Hugo îşi dădea seama că melodrama ar putea să inunde totul, compromițând astfel calitatea poetică a cunoaşterii şi reprezentării dramatice. De aici, necesitatea unor măsuri şi rigori estetice capabile să îngrădească această amenințare. Amestecul de genuri; renunțarea la regula „unităților", introducerea de cât mai multă viață în desfăşurarea acțiunii, aducerea grotescului într-o mai vie lumină şi actualitate scenică, recurgeri la fundalul istoric, de natură să împrumute faptelor şi înțelesurilor în joc prestigii şi perspectivă: aceste idei – repetăm – nu erau cu desăvârşire noi, nu aparținea în totul lui Victor Hugo. Acesta, însă, a ştiut să le trieze, a descoperit în fiecare o fibră a ei esențială, le-a aşezat într-o arhitectură coerentă, le-a dat relief şi expresivitate, le-a impus cu strălucire în revendicările şi programele literare ale vremii. Faptul este cu atât mai demn de subliniat, cu cât Victor Hugo a stăruit ca în această acțiune revoluționară criteriile artei să rămână necontenit, prioritar, în vigoare.

4. „La bataille d'Hernani"

Piesa *Cromwell,* din punct de vedere dramatic, a fost un eşec. Autorul, în pornirea sa ambițioasă, nu a calculat îndeajuns limitele necesare sau limitele posibile ale unui spectacol dramatic. Era cu neputință ca în decursul a trei ore, durată aproape maximă pentru o reprezentație de teatru, trăsăturile multiple şi trăsăturile complexe ale personajului principal – om de război, om de stat, vizionar, poet veleitar, teolog, bufon – să poată fi redat pe de-a-ntregul, cu relieful lor autentic şi întrepătrunderea lor exactă. Piesa, deci, nu se dovedea în măsură să justifice şi să ilustreze ideile din prefața însoțitoare. O confirmare a acestor idei – în orice caz, a trăsăturilor lor cardinale – avea să intervină trei ani mai târziu, în seara memorabilă de 25 februarie 1830, intrată în istoria teatrului francez şi a teatrului romantic în general sub denumirea de *„La Bataille d'Hernani".*

Cu săptămâni înainte, începuse rumoarea. Se spiona în culise, se făceau indiscreții în presă. În cenacluri, în saloane, în convorbirile particulare, în bârfele şi comentariile din cafenele – în toate acestea – se proferau ironii, se pregăteau pamflete, se țeseau intrigi şi cabale. Oameni plătiți pentru aceasta, disponibili ca mentalitate ori intriganți de profesie, se ascundeau printre lucarne, trăgeau cu urechea, pentru ca apoi să transmită celor interesați informații mai mult sau mai puțin exacte. Se exercitau presiuni şi asupra actorilor, fie pentru a li se solicita ori a li se cumpăra diferite forme de complicitate. Chiar şi factori din sfere academice, interesați ca teatrul să rămână la forma lui conservatoare, încurajau intrigi gazetăreşti ori cereau ministerelor de resort să se manifeste autoritar. Înainte ca piesa să fie cunoscută publicului prin tipar sau reprezentație scenică, apăreau critici, insinuări, chiar şi unele demersuri-avertisment, pe motiv că piesa în cauză ar fi „periculoasă sub raport politic şi moral".

Cu multe ore înainte de începerea reprezentației, s-au adunat în fața Comediei Franceze sute de tineri: învățăcei din ateliere de pictură şi sculptură, studenți la drept şi medicină, practicanți din birouri de avocatură şi notariat, membri de cenacluri, funcționari de librărie şi imprimerie, gazetari ş.a. Între ei, se aflau şi notorietăți din literatura şi arta vremii: Gérard de Nerval, Alfred de Vigny, Eugène Delacroix, Hector Berlioz ş.a. Şeful: un pictor tânăr, poetul de mai târziu Théophile Gautier. În sală: notabilități ale vieții literare şi academice. Iar în opinia publică un sentiment febril de aşteptare, tensiune şi stări de spirit în curs de mocnire,

pasiuni gata să clocotească, vibrație intensă. Tot în sală, și un incident de felul acestuia, un grup din clica oficială, suspectat de trădare în timpul reprezentației, a fost scos cu sila din locul ce i se rezervase. Se știa, din capul locului că o victorie a reprezentației avea să însemne triumful, nu doar al unei piese ori al unui autor, ci triumful unei întregi mișcări menite să răstoarne tradiții, situații, privilegii academice, demnități constituite. Totul deci trebuia pus în acțiune, pentru ca o asemenea victorie să fie împiedicată.

Dările de seamă și descrierile din epocă, în legătură cu desfășurarea reprezentației, abundă în detalii pitorești și semnificative. La un moment dat, în sala teatrului – *Théâtre-Français,* în denumirea contemporană – un pluton de „tineri" *(jeunes)* și-a ocupat poturile de comandă. Urmau să execute un instructaj pregătit din vreme. purtau costume excentrice, provocatoare, de culori stridente, făcute dinadins, parcă, nu numai să indigneze, dar și să sperie. Demonstrațiile acestor „tineri" în stradă, înainte de pătrunderea în sală, speriaseră în așa fel încât mulți negustori trăgeau obloanele prăvăliilor și se gândeau să ceară protecția forței publice.

Șeful plutonului – mai bine zis al plutoanelor – tânărul Théophile Gautier, nebănuind pe atunci că într-o zi avea ca și el însuși să ajungă academician, purta un costum la fel de original ca și partenerii din trupa pe care o comanda. Mai târziu, în *Istoria romantismului* (*Histoire du romantisme*), ne precizează: „...Era altceva decât o reprezentație obișnuită; se aflau în față – se poate spune – două sisteme, două partide, două armate, chiar două civilizații...".

Într-adevăr, evenimentul însemna o confruntare între două teze, fiecare cu partizanii ei: aceia ai tradiției clasice și aceia ai înnoirii romantice în teatru. În cursul reprezentației s-au produs din ambele părți fluierături și întreruperi. În pauze, nu au lipsit nici unele ciocniri violente, busculade în toată puterea cuvântului.

Și în câteva alte reprezentații, după seara de premieră, incidentele și confruntările din sală au continuat. Dar, de fiecare dată, cu intensități descrescânde. Până la sfârșit, apele s-au limpezit; victoria taberei romantice avea să fie aproape deplină. *Hernani,* într-o suită neîntreruptă, a înregistrat patruzeci și cinci de reprezentanții; o reușită fără precedent, de la *Cid*-ul lui Corneille încoace. Actorii, și ei, răsuflau ușurați și fericiți; nu arareori, invectivele partidei conservatoare se îndreptaseră și asupra lor, cu amenințări și avertismente. *Prefața,* astfel, își primea confirmarea așteptată.

Se poate spune că anii de întârziere – anii scurși între apariția manifestului și atestarea lui scenică – i-au folosit. În ce sens? S-a decantat ceea ce inițial putea să pară ori prea prezumțios, ori prea metaforic, ori prea irespectuos față de valori constituite ale trecutului, pentru ca în schimb fondul ferm și autorizat al reformei să iasă în evidență. Este limpede, deci, că Victor Hugo, nu procedase doar ca un vizionar ambițios; în demersurile lui reformatoare găsim și gust artistic, și spirit de ordine. Într-adevăr, cerea ca adorației pentru antici și pentru teatrul clasic din secolul al XVII-lea să i se pună o limită; nu este însă mai puțin adevărat că de sentimentul umanist inclus în substanța acestor etape de creație dramatică nu s-a îndepărtat niciodată.

CAPITOLUL XIII

TEATRUL ROMANTIC ÎN FRANȚA (II)
PRINCIPALII REPREZENTANȚI

1. Persistența melodramei

Aparent, teatrul romantic avea puncte de tangență cu melodrama, gen dramatic ce cucerise și continua să cucerească favoarea publicului spectator. În realitate, însă, i s-a opus. O parte a criticii consideră, chiar, că adevăratul obiectiv spre care țintea reforma propusă de Victor Hugo nu era atât tragedia de factură raciniană cât moda instituită și propagată de Guilbert de Pixérécourt (1773–1844), autor fecund de melodrame, triumfător pe bulevardele pariziene, de altminteri și om de teatru abil, deosebit de inventiv în a produce efecte prin mașinării de scenă.

Ne putem explica, oarecum, pentru ce melodrama găsea atâta audiență în publicul vremii. Acestui public, tragedia îi părea din ce în ce mai fadă, mai îmbătrânită, mai înghețată în canoane și solemnitate. Noua dramă – aceea pentru care pledau reformatorii romantici – părea încă departe de o adevărată constituire. Și, în orice caz, ce se proclama în declarațiile teoretice contrasta vizibil cu ceea ce dovedea efectiv practica teatrală. Noua dramă – cel puțin în primele decenii ale secolului – nu împlinea și nu denota ceea ce promisese: nici mai multă realitate, nici o mai pronunțată imagine a vieții, nici un mai pătrunzător înțeles al istoriei, nici ceva care să suporte comparația cu modelul shakespearean ori cel schillerian, ci doar aproximații și veleități în direcția acestora. Melodrama, însă avea de partea ei trăsături capabile să-i asigure succes, și mai ales popularitate: vervă, culoare sentimentală, o filozofie moralizantă ușor de urmărit, putere incitantă atât ca simțire individuală cât și comună. Din unele puncte de vedere, deci, melodrama se dovedea utilă: suplinea într-un moment de criză, întreținea o continuitate în ce privește activitatea teatrală și interesul public pentru teatru, nu punea piedici dezbaterilor teoretice în curs. Un protest, totuși, se configura din ce în ce mai apăsat. Se auzeau în epocă strigăte ca acestea: „...să fim în gardă!...“; „...invazia melodramei amenință din rădăcini literatura însăși...“; „...vai de soarta teatrului francez, dacă vreun om de oarecare talent, cunoscător al efectelor de scenă, s-ar hotărî să compună melodrame!...“.

În ce măsură, oare, în lupta ei cu melodrama, reforma romantică a reușit? Faptele, aici, sunt ambigui. Un răspuns direct, într-o formulă simplă, concentrată, ar fi greu de dat. Este nevoie, de aceea, să lăsăm ca aceste fapte să vorbească ele însele.

2. Cel mai popular dramaturg romantic: Al. Dumas

Un moment de victorie a melodramei, în ziua de 11 februarie 1829, l-a constituit reprezentarea piesei *Henric al III-lea și curtea sa (Henri III et sa cour).* O piesă inegală, încărcată, cu vicii de construcție. Pe de o parte, un conflict pasional: o îndrăgostire, un soț capricios și gelos, o răzbunare a acestuia pe cât de brutală pe atât de nedreaptă, totul într-o modă melodramatică a vremii. Pe de altă parte, un cadru istoric, cu evenimente răsunătoare, cu personaje ilustre, dar toate acestea mai mult ca decor și ca procedeu de teatru decât ca document și ilustrare istorică propriu-zisă. De fapt, două piese diferite, nu sudate ca esență, ca legătură intimă sau ca unitate de acțiune, ci mai mult suprapuse material. Și, în cuprinsul acestora: anecdote celebre, indiscreții locale, cuvinte de spirit notorii, citate memorabile, potriviri ingenioase, toate vrând să lase impresia că au apărut spontan, prin jocul și hazardul dialogării, dar de fapt căutate și înlănțuite cu dinadinsul, în vederea unui efect imediat, de suprafață. Fără ca autorul să facă în acest sens vreo declarație, e limpede ce urmărea: să înfățișeze o dramă pasională, dar nu în mediul ei obișnuit, ci într-un cadru fastuos, străjuit de blazoane ale trecutului. O intenție – cum s-a subliniat adesea – și puerilă, și artificioasă, și în genere dezlânată, dar putând să producă spectaculozitate și să stârnească emoții de moment. Privită de departe, o piesă încercând să asculte de recomandările romantice la ordinea zilei, ce predomina în construcția și în toată manifestarea ei erau concesii făcute melodramei la modă.

Autorul acestei piese era ***Alexandre Dumas***[1]. S-a afirmat că între romantici ar fi fost singurul autor dramatic înzestrat propriu-zis pentru teatru. Adesea, i s-au contestat calitățile de literator; nu însă și cele de dramaturg. Multe trăsături în dramaturgia lui sunt discutabile: intrigi complicate, acțiuni voit și uneori forțat spectaculoase, abuz de procedee scenice, revărsări arbitrare de imaginație, psihologii spumoase, caractere inventare, căutări de efecte ș.a.m.d. Pe scena de teatru, însă, aceste trăsături dovedeau și anume virtuți: izbuteau să creeze atmosferă, dădeau ficțiunii dramatice amploare și relief, țineau cugetele spectatorilor în emoție și în așteptare febrilă, aceasta din urmă de la replică la replică, de la act la act, de la piesă la piesă.

Atracției pentru istorie i se pot atribui mai multe explicații. Unele țineau de teoria romantică în general; altele, de firea scriitorului. Poate că reconstituirea de fapte din trecut, aceasta în sine, îl interesa mai puțin; în schimb, chipul cum istoria putea să-i stimuleze imaginație îl stăpânea într-un mod aparte. Rând pe rând, în zborul fanteziei sale, s-a lăsat purtat peste țări, secole și evenimente diferite, înviind, în maniera sa încărcată de culoare și de sentimentul aventurii, personaje dintre cele mai populare ale istoriei: Caligula, Henric al III-lea, Cristina regina Suediei, Carol al VII-lea, Margareta de Bourgogne, Richard d'Arlington, Catherine Howard, Ludovic al XV-lea, Carol al IX-lea, Lorenzino de Medicis, regentul Franței, Napoleon Bonaparte ș.a. În vremea lor, aceste piese – fiecare în felul ei – și-au găsit auditori. Nu erau lipsite de calități; între acestea, pot fi amintite: culoare locală, reconstituiri arheologice, belșuguri sugestive, scene captivante prin patetismul și omenescul lor. Totuși, atât aceste succese, cât și valurile de popularitate pe care le-au stârnit, nu au întărit poziția dramei

1 Al. Dumas-tatăl (Alexandre de la Paillederie) a trăit între anii 1802–1870. Începuturile grele; studii mediocre; activități subalterne, trebuind să-și câștige existența; în serviciul ducelui d'Orléans, ceea ce i-a îngăduit unele perfecționări ale instrucției sale inițiale. Ca autor dramatic, s-a făcut cunoscut prin *Henric al III-lea și curtea sa.* Autor prolific de teatru; nu mai puțin, și aptitudini de director de scenă. Ca romancier a fost tot atât de productiv ca și dramaturg. Asaltat de creditori, s-a refugiat în Belgia unde și-a scris memoriile. Asupra operei sale, opiniile critice continuă să fie împărțite în tabere contrarii. Un lucru, însă, rămâne de necontestat: Al. Dumas, cu popularitatea lui ca scriitor, a contribuit în mod fundamental la propulsarea ideii romantice în epocă.

istorice de tip romantic ci mai degrabă i-au dăunat. Istoria văzută de Al. Dumas era o istorie diletantică, făcută să placă anecdotic, să procure impresii de suprafață, să dea unele iluzii savante, fără să ajungă la esențe ori să poată comunica valori durabile din demnitatea gravă a faptului istoric. Un teren propice, astfel, pentru ca elementul dramatic să rămână predominant și pentru ca Al. Dumas să apară în ecranul vremii drept campionul lui.

Regăsim la scriitorul nostru același talent dramatic, am spune chiar unul mai ferm, mai constituit și mai bogat în nuanțe, și în piese moderne, ca acelea întâlnite în așa-numitele „tragedii burgheze“ cât și cu stări de spirit ca ale lui Werther sau ale eroilor orgolioși din poemele byroniene. În acest sens, două piese – *Antony* și *Kean* – pot să ne rețină cu deosebire atenția. Întâlnim în ele o idee scumpă teatrului romantic; de fapt, ceva din rațiunea însăși a voinței lui reformatoare. Arta poate fi în elementul ei, când i se lasă posibilitatea să înfățișeze și vicii, contraste, suflete corupte și detracate, situații tari și împrejurări neașteptate, nu doar situații în ordine, cu desfășurări liniștite și armonioase.

Despre Antony, eroul din piesa cu același nume, s-a spus că ar fi un Hernani transplantat în mediul burghez. Este un bastard; aproape că nu știe cine i-au fost părinții. Societatea corespunzătoare îi este străină, sufletește și moralmente; nu simte față de ea decât negare și dispreț. Arborează tot timpul un ton de neîmpăcare sceptică, de ironie amară. Multora, ființa lui le este de neînțeles; de fapt, și el însuși nu vrea sau nu poate să înțeleagă ce se petrece cu sine. Și-a constituit din suferință o atitudine; mai bine zis, o poză. În felul cum se adresează oamenilor, se strecoară accente de impertinență, de rea voință, câteodată și de grosolănie insultătoare. Totuși, pe motiv că nu ar mai fi în mințile lui, i se iartă mult. Este mereu posomorât, întunecat, gata parcă să conteste ori să urască totul în jurul lui. Călătorește adesea, dar nu cu vreun interes activ pentru oameni și locuri, ci purtând mai mult la întâmplare un cuget steril și inutil. Este vorba de o reacțiune naturală, spontană sau de ceva construit, în căutare de efecte? Această ipostază din urmă pare cu deosebire plauzibilă. Acest om va sfârși, paroxistic, în delir de gelozie și crimă. În zadar, Adèle d'Hervey a încercat să se salveze prin fugă. Antony – s-a spus – este exaltatul care intră pe fereastră, atunci când ușa i se închide în față.

Drama – atât ca temă generală, cât și ca înlănțuire de episoade în economia acțiunii – era excentrică, implicit și neverosimilă. În epocă, totuși, succesul ei a fost imens. O întreagă generație, îmbătată de spirit byronian, părea dispusă să recunoască în ea un mare model pasional. Scriitorul, și el complăcându-se în această stare de spirit, s-a îmbătat de orgoliu, se vedea un purtător de cuvânt al vremii. Faptul, însă, a fost de scurtă durată. Curând, opinia lumii a început să se întrebe dacă menirea scenei de teatru se poate acorda în totul cu atâta înfățișare a viciului, în plus și cu proclamarea acestuia ca principiu sau ca sursă de artă.

Kean sau Dezordine și geniu (Kean ou Désordre et génie) este, în repertoriul dramatic al scriitorului nostru, piesa cea mai bine construită; și, în orice caz, aceea care pe scenele de teatru din lume continuă să găsească audiență. Sunt evocate, aici, aspecte din viața lui Edmond Kean, marele tragedian britanic din secolul trecut (1787–1833). Întâlnim în această piesă trăsături bine reputate și bine reprezentate în echipamentul romantic. Eroul are sclipiri de geniu; nu mai puțin, este și un monument de dezordine. Totul, în ființa lui, pare în dezacord funciar cu ideea de măsură și echilibru. Și ca om, viața lui trebuie să semene cu arta pe care o slujește. Cum ar putea să exprime pe scenă pasiuni, să le dea expresie și comunicativitate, dacă ar fi ca în viață să rămână străin de tensiunea și fiorul lor? Ce ar putea să însemne ordinea, ea singură, fără o flacără care s-o încălzească? La rândul ei, și genialitatea: ce s-ar mai alege din dreptul și nevoia ei de libertate, când în numele ordinei, ar avea de întâmpinat la fiecare pas o constrângere? Kean, actorul, aparține unei bresle asupra căreia apasă reticențe și prejudecăți; aceasta nu va

împiedica, însă, ca actorul de geniu să primească omagii ale demnitarilor, să fie iubit de femei din societatea bună şi ca, în altercaţie cu principele de Galles, să denote că aşa cum există o regalitate a coroanei există şi una a scenei.

S-a spus că Al. Dumas, ca dramaturg, a fost mai mult un om de instinct decât unul de reflecţie. Afirmaţia are în ea părţi de adevăr; în totul, însă, ar fi mai greu să i se dea dreptate. În tumultul imaginaţiei sale – tumult ce reflectă furtunoase întretăieri de idei şi influenţe din epocă – se înscriu şi asimilări ori macerări tăcute, liniştite, purtând pe ele o pecete gânditoare. În Antony – de exemplu – stăruie scene byroniene; în *Richard d'Arlington* – amestec profund de cruzime şi emoţie, în ultimă instanţă satisfacţie dată sentimentului moral – există şi vibrează prelungiri shakespereane; în *Contele Hermann (Le Comte Hermann)* – curaj, loialitate, devotament, castitatea unei femei, suflete ce ştiu să se dăruiască, drama unor tineri trebuind să plătească prin moarte cruzimea de a fi trădat pe binefăcătorul lor – recunoaştem accente şi pătrunderi schilleriene; în *Lorenzino*, preocupări asemănătoare cu acelea ale lui Musset în *Lorenzaccio*--ul lui; în *Carol al VII-lea la marii săi vasali (Charles VII chez les grands vassaux)*, mari tablouri de viaţă, reconstituiri, frescă de evenimente şi moravuri, toate acestea în manieră asemănătoare cu ceva din romanele istorice ale lui Walter Scott ş.a.m.d. Trebuie să admitem că în aceste preluări ori influenţe nu putea să dicteze doar un simplu instinct; neapărat, ele erau şi produsul unei atitudini reflexive, cu selectări şi filtrări din cultura vremii.

În generaţia sa de romantici, Al. Dumas nu poate fi numărat printre teoreticieni. Ca practician romantic, însă, locul lui avea să se dovedească revelator. Îi lipseau multe trăsături din acelea care pot defini pe un adevărat literator; ca om de litere, însă, a fost deosebit de activ şi eficace. Ştia să stârnească interes şi curiozitate; să ţină sala în emoţie; să gradeze episoadele în mersul acţiunii; să încheie fiecare act şi să încheie piesa în general cu o frază memorabilă; să împrospăteze, în atmosfera vremii şi în cugetele spectatorilor, interesul pentru teatru. A contribuit în mod hotărâtor ca tragedia să fie dislocată de pe vechiul ei soclu şi ca sufragiul sentimentului comun să fie captat înspre modelul melodramatic.

3. Victor Hugo

În ce măsură, ***Victor Hugo***[1], teoreticianul din *Prefaţă*, s-a confirmat pe sine şi în opera sa dramatică?

Din punct de vedere teatral, *Cromwell* – s-a arătat anterior de ce a fost un eşec. Adevărata carieră de dramaturg a lui Victor Hugo datează de la *Hernani* încoace (1830).

1 A trăit între anii 1802–1885. De la început, s-a afirmat în literatură ca un spirit independent, cu preferinţă pentru scriitorii de atitudine şi pentru operele lor. Primele volume de poezii *(Ode şi poezii diferite, Ode şi balade, Orientale)*, anunţau tendinţe şi trăsături pe care poetul avea să le reia în ramele sale: liberalism poetic, fantastic medieval, reconstituiri istorice, aplecări intense spre pitoresc şi culoare. Teatrul său – parte integrantă într-o operă vastă reflectând marile frământări şi opţiuni ale epocii – reprezintă atât un mesaj de artă cât şi o imensă militare de ordin umanitar.

Adesea, s-a pus în circulaţie ideea că Victor Hugo ar fi prin excelenţă un poet sonor, lăsând ca declamaţia retorică să treacă înaintea sentimentelor autentice. Trebuie, totuşi, ca judecata noastră să nu se lase influenţată de această aparenţă. Victor Hugo, ca poet, îşi resimţea o misiune; se considera în serviciul unei cauze comune; înţelegea să aducă în simţirea semenilor săi glasul tainic al unei predestinări superioare. Or, prin natura şi destinaţia lui, un asemenea mesaj impunea să fie rostit într-un limbaj înalt, cu tonuri patetice şi chemări încărcate de vibraţie.

Comentatorii s-au întrebat în mod insistent: trebuie să judece opera drept o dramă propriu-zisă ori mai degrabă s-o considere un poem? Acțiunea se desfășoară în Spania la începutul secolului al XVI-lea. Unul dintre eroi, Don Carlos, este viitorul rege Carol Quintul. Evenimentele – pe Dona Sol o iubesc în același timp trei bărbați: Don Carlos, tutorele și unchiul ei Ruy Gomez, proscrisul Hernani – sunt pe de-a-ntregul inventate. Personajele nu au statură sigură; cel mult, o au parțial. Episoadele acțiunii par puse cap la cap; nu au acea înlănțuire interioară capabilă să le imprime realitate și varietate. În ce privește deznodământul, și acesta este forțat, sinistru, într-un chip făcând ca admirația posibilă pentru unii eroi sau unele situații să se alunge, lăsând în locul ei un sentiment de perplexitate și descurajare. În schimb, piesa abundă în străluciri poetice, în desfășurări de măreție retorică, în jocuri sclipitoare de rime și ritmuri, în alăturări patetice de contraste, în imagini respirând pasiune și elanuri, în desfaceri curajoase de vechea estetică a genului, în avânturi tinerești, toate acestea de natură să creeze spiritualmente atmosferă și incantație de poem.

În *Regele petrece* (*Le Roi s'amuse*, 1832), de asemenea, se pledează pentru o reabilitate. Triboulet, bufonul regal, este gata să slujească oricâte infamii ale stăpânului său regal. Totuși, pentru că acest monstru își iubește cu sălbăticie fiica, poetul se străduiește să-i împrumute o frumusețe sufletească, să-l salveze moralmente. Piesa a trezit proteste și rezistențe, atât cu privire la arbitrariul temei și la inconsistența personajului, cât și la implicațiile ei morale. A întâmpinat și dificultăți administrative. Reuniți în consiliu miniștrii regelui au cerut să se ia măsuri împotriva unei piese care prin subiectul tratat ar putea „să propage regicid și desfrânare".

Prefața la *Lucreția Borgia* (1833) este și ea caracteristică. Poetul a simțit nevoia să reînnoiască declarația sa de principii. Fie și o diformitate morală cât de hidoasă, dacă ajunge ca vreodată să fie străbătută de un sentiment pur, devine în măsură să producă sublimare sufletească, să capete o anume frumusețe, în orice caz să conducă spre convertire în forme de umanitate. Gennaro, după ce refuză otrava pe care Lucreția i-o întindea din pornire de răzbunare, o ucide. Aceasta, însă, nu-și va da sfârșitul, înainte de a striga asasinului că îi este fiu. Maternitatea, aici, este în așa fel prezentată încât moralmente să poată aduce eroinei o absolvire. După cum era de așteptat, piesa a trezit critici și reacțiuni severe. Între altele, mai ales, se reliefa această obiecțiune: ne putem întreba dacă o maternitate ca aceea a eroinei din piesă, practicată pe ascuns, în condiții de sfidare a regulilor morale, poate cu adevărat să purifice. Și, apoi, concluzia observației: important este ca opera de teatru să edifice în mod durabil, nu să producă în cugetele spectatorilor derută, perplexitate ori simplă emoționare de moment.

Maria Tudor, și această dramă, avea să constituie o demonstrație. Aflăm din prefață ce exista în intenția autorului: să prezinte un vast amestec de fapte și trăsături din acelea ce pot intra în cuprinsul și în curgerea vieții – râs, lacrimi, bine, rău, înălțimi, scăderi, fatalități, semne ale Providenței, geniu, hazard, lume, natură – toate îndreptățite ca prin împlinirea lor să capete un aer de măreție. Posteritatea, în genere, judecă această operă cu severitate. Poetului i se iartă greu și adesea nu i se iartă aproape deloc, că pentru a-și justifica și pentru a-și aplica sistemul a consimțit să treacă ușor atât peste adevărul istoric al evenimentelor cât și peste adevărul uman al personajelor.

În *Ruy Blas* (1838) – după experiențe anterioare, primite cu îndoială de către publicul vremii – Victor Hugo avea să revină la forma versificată. Subiectul, văzut din-afară, este grandios. S-a demonstrat, adesea, că dintre toate piesele autorului aceasta este poate cea mai puțin verosimilă și cea cu cele mai multe defecte de construcție. Faptul, însă, nu a

împiedicat ca sub raport poetic să fie scânteietoare și ca pe scenele de teatru să cunoască triumfuri. Ruy Blas, un simplu valet, se îndrăgostește de regină și este iubit de aceasta; ajunge prim-ministru; dobândește autoritate, prin inteligență și competență; aspiră să redea Spaniei strălucirea pe care o avusese în trecut. E capabil să lupte cu nesfârșite forțe adversare, nu însă și cu Don Sallustre, singurul om care îi cunoștea secretul și din a cărui trădare avea să i se tragă sfârșitul.

Cariera de poet dramatic a lui Victor Hugo s-a încheiat, nu fără o tulburătoare dezamăgire a acestuia, prin eșecul suferit de *Burgravii (Les Burgraves),* la Comedia Franceză, în ziua de 7 martie 1843. Și în cazul acestei piese, este greu de precizat dacă avem de-a face cu o dramă istorică în regulă sau mai degrabă cu un poem dramatic. Ideea i-a fost inspirată de priveliștea ruinelor feudale, în cursul unei călătorii a poetului pe malul german al Rinului. Cadrul – ev mediu german, un amestec pitoresc de legendă și istorie, tablouri cu reconstituiri de viață cavalerească având în centrul lor figura de monarh a lui Frederic Barbarossa – are înfățișări și proporții de epopee. Sub raport poetic, *Burgravii* conțin pagini de remarcabilă frumusețe. Dacă totuși piesa a căzut, e și pentru că publicul vremii începea să dea semne de oboseală față de o mișcare tinzând vizibil spre repetiție, spre mecanicism estetic, spre construcții fastidioase. Propriu-zis, această cădere începuse mai demult; se pregătea – am spune – cu fiecare din dramele anterioare. De fapt, principala explicație stă în obstinația poetului de a fi rămas la procedeele sale: personaje inventate și pierzându-se tot timpul în declamații răsunătoare, situații istorice arbitrare, exces de sonorități verbale, idealizări duse dincolo de marginea acceptabilității, pledoarii pentru teme sau visări personale, antiteze construite programatic, stăruiri în efecte sau în situații absurde de melodramă, etalări ostentative ale suferinței ori ale lugubrului, revolte devenite aproape sistem, lovituri senzaționale de teatru.

Și în teatrul lui Victor Hugo, elemente de melodramă abundă. Acțiunile se petrec în spații de natură să incite imaginația, să procure senzații tari, să întrețină porniri de revoltă socială, să inspire gesturi retorice. De aici, o întreagă arhitectură pusă în sarcina scenografiei: palate, săli somptuoase, galerii, cavouri, porți secrete, arcade, închisori, ferestre zăbrelite, intrări și coridoare misterioase. De aici, de asemenea, o seamă de detalii vestimentare, fie pentru a desemna eroi, fie pentru a ascunde intenții și priviri trădătoare: pelerine, falduri, pălării cu borduri largi, măști, cagule. Capitolul recuzitei, și acesta, se anunță încărcat de accesorii: portrete de familie, medalioane, panoplii, armuri, săbii de Toledo, pumnale, sicrie, saci de culoare închisă trebuind să ascundă în ele cadavre ș.a. În plus, un bogat rețetar farmaceutic: pilule misterioase, narcotice, otrăvuri de diferite grade și naturi, de la unele cu efect imediat până la altele de acțiune treptată ori întârziată.

Acestea, însă, sunt doar date exterioare. Primordial, este să deslușim ce se află la temelia lor. Din acest punct de vedere, dramele lui Victor Hugo ne pun în fața unor situații contrariante, asupra cărora s-a dezbătut și continuă să se dezbată critic.

Iată, mai întâi, o stăruire a personajelor în atitudini și hotărâri absurde. S-ar spune că personajele în cauză se îndepărtează cu voie, obstinant, atât de ordinea naturii cât și de logica lucrurilor. Între ceea ce aceste personaje gândesc, și ceea ce înfăptuiesc propriu-zis, apar nepotriviri neverosimile, de neînțeles, greu de acceptat. Ne-am fi așteptat – de exemplu – ca Ruy Blas, din moment ce avea toată puterea în mână, când știa bine că actele lui sunt ascultate și se bucură de prestigiu, să-l reducă pe Don Salluste, un dizgrațiat, la tăcere. Or, dimpotrivă, nu a făcut-o! A plecat capul, a pus parcă un gol între el cel de până atunci și cel de acum. Nimic mai firesc, de aceea, decât ca judecata critică să se întrebe: ce anume a gândit autorul, și ce anume a urmărit, când pe atât de neașteptate și-a transformat radical

personajul, smulgându-l dintr-un principiu interior care până atunci îi constituise însăşi rațiunea lui de a fi?

Personajele vorbesc mult; sunt necontenit în agitație; în situații de amenințare ori de iactanță, ca și în altele contrarii de îngenunchere și implorare, recurg cu ușurință la gesturi largi, spectaculoase. Fie şi în împrejurări ori pentru fapte minore, par gata să încrucişeze spada ori să facă să lucească lama pumnalului. Tonul, în genere, este declamatoriu. Abundență de exclamații și interogații. Tiradele, adesea, se întind pe pagini întregi. Monologurile, parcă, tind să strivească dialogul. Lucruri simple, din cuprinsul obişnuit al vieții, la îndemâna înțelegerii curente, sunt spuse tronant, emfatic. Apeluri sonore, amenințări, blesteme, rechizitorii, invective; toate acestea se revarsă în cascade. Acțiunea, astfel, este împinsă în umbră; retorica textului, cu alunecări inerente în rodomontade și locuri comune, pare a-și întinde stăpânirea peste tot.

Iată încă un capitol – acesta, al excesului declarativ – asupra căruia, adesea, conştiința critică s-a pronunțat cu necruțare. Întrebările criticii, în cazul de față, răsună scrutător și răspicat. Nu cumva ne aflăm într-o beție formală, de natură să bareze drumul spre esențe și să le împiedice acestora funcționarea? Câtă utilitate pot avea și pot reprezenta cuvintele, dacă fondul de fapte și fondul de viață pe care ar trebui să se sprijine sunt lăsate în subordine? Şi, mai ales: într-un asemenea context, dominat de explozii ori demonstrații verbale, cât loc ar mai putea să rămână pentru studiu de sentimente, pentru adevărul uman, pentru sinceritatea simțirii? Declamația, oricât de abil și de sugestiv ar fi condusă, este oare în măsură să redea dramatismul autentic al situațiilor și să creeze momente de certitudine în starea de spirit a spectatorilor? În preferința scriitorului pentru intrigi senzaționale și lovituri de teatru, apar situații ca acestea: coincidențe, întâlniri neaşteptate, recunoaşteri emoționante, regăsiri la capătul unor peripeții îndelungate. Se recurge curent la deghizări şi trucuri: mantia de pelerin adăpostește un bandit; sub înfățișare de cerșetor, intră în scenă un împărat; sub această privire candidă ca de fată tânără se ascund de fapt jocuri şi perfidii de curtezană. Antiteza, cu atât mai apăsat, întreține asemenea situații și le dă amploare. Avem de-a face, în realitate, cu ceva mai mult decât cu un procedeu; antiteza intră în însăși structura dramei hugoliene, se confundă cu aceasta. Sublimul și grotescul sunt puse să stea împreună; de asemenea: tinerețea și bătrânețea, virtutea și turpitudinea, viciul și onestitatea, suveranul și omul de rând, intriga și bună-credința.

Această antiteză – pe care unii cercetători o socotesc de „gradul întâi" – pune în cauză personaje diferite. I se asociază și o alta – aceasta, de al „doilea grad" – privind trăsături de caracter înlăuntrul aceluiaşi personaj. În trupul său diform de estropiat, Triboulet, bufonul regelui, poartă un suflet capabil de nesfârșită duioșie paternă. Maria Tudor, pe cât este de regină, tot pe atâta poate fi și femeie, gata să sacrifice rațiunea de stat pentru ca în schimb să-și apere iubirea. Hernani, banditul, poate gândi şi se poate purta ca un cavaler. Marion Delorme, curtezana, se va transforma sufletește, sub imboldul salutar al dragostei. Ruy Blas, valetul, are calități intelectuale și morale în măsură a-i conferi statura omului de stat.

Şi în legătură cu această chestiune, scriitorul avea să devină vulnerabil. Există antiteze și antiteze! Unele, desigur, intră în mersul dialectic al lucrurilor; ca atare, îşi au partea lor firească de adevăr și legitimitate. Altele, însă, sunt voite; încearcă să se supună unui sistem; sunt concepute și construite convențional. Antitezele de felul celor amintite mai sus sunt din categoria acestora din urmă. Pentru moment, s-ar putea ca spectaculozitatea lor să placă; dar, îndată după aceea, le vom simți convenția și artificiozitatea. În cadrul lor, devine greu, mai bine zis devine de-a dreptul imposibil, ca psihologia personajelor să-și poată păstra

mobilitatea şi articulaţiile necesare. Ne explicăm, astfel, pentru ce personaje ca Didier (în *Marion Delorme*) sau ca Hernani, primul cu aerul lui fatal de făptură „funestă şi blestemată" *(funeste et maudit),* celălalt ca „om al nopţii" *(d'homme de la nuit),* purtător peste tot de nefericiri şi anateme, rămân fixaţi pe toată viaţa într-o formulă statică; o formulă în care nimic – nici raţiune, nici sentimente, nici diferite alte împrejurări din curgerile existenţei – nu ar mai putea să schimbe ceva. Până la un punct, această trăsătură de fatalitate, intra într-o formulă sufletească la modă a eroului romantic; nu mai puţin, totuşi, era în joc şi o trăsătură temperamentală proprie scriitorului, de altminteri o trăsătură puţin fericită în ce priveşte concepţia şi construcţia dramatică.

În ce chip şi în ce măsură, în dramele sale, Victor Hugo a ţinut seama de adevărul istoric? Şi această chestiune, aproape de regulă, s-a aflat în obiectivul criticii. Concluziile, de cele mai multe ori, nu sunt tocmai în favoarea scriitorului. Victor Hugo, în mod insistent, ţinea să afirme că a mers la izvoare, că a procedat cu documentul în faţă, că sentimentul exactităţii l-a stăpânit întotdeauna. Dar, în genere, acestea sunt declaraţii primite cu îndoieli şi rezerve. I se recunosc, într-adevăr, preocupări de amănunt faptic, de culoare, de ambianţă şi suprafaţă istorică; nu i se recunosc, însă, şi adânciri de fond, pătrunderi în esenţe. Faptul că în unele monologuri ale personajelor apar precizări şi date materiale de politică, de finanţe ori de acţiuni militare nu conving; rămân simple plăceri de erudiţie factice; nu intră şi în mesajele umane ale procesului dezbătut. Scriitorul – s-a spus – rămâne mai mult de decorul istoriei; nu intră şi în materia de adâncime a acesteia.

Diferite atitudini critice merg cu îndoiala lor şi mai departe. Au sentimentul că Victor Hugo s-a slujit de istorie, nu atât din respect şi din interes spiritual pentru valorile intrinseci ale istoriei, cât pentru vanităţi exterioare, înfrumuseţări grandilocvente, producere de efecte, succese, de popularitate. Personajul Cromwell – de exemplu – este mai mult un personaj împrumutat ori un personaj placat decât unul viu şi real. Ar fi trebuit să ne poarte în ambianţa secolului al XVII-lea, când istoriceşte a trăit efectiv; ori, aşa cum apare în drama ce-i poartă numele, seamănă mai degrabă cu un erou romantic din preajma anului 1830.

Ideea de revoltă străbate ca un fir roşu conducător întreaga dramaturgie hugoliană. Pare aproape o regulă, ca scriitorul să protesteze împotriva autorităţii, a puterii constituite, a guvernărilor în general. O parte din temeiurile acestui fapt ţineau de evenimente şi stări de spirit prezente în atmosfera politică şi socială a epocii; o altă parte reflectă înclinaţii temperamentale şi forme de gândire ale scriitorului. Asupra acestora din urmă, mai ales, continuă să stăruiască opinii şi atitudini divergente.

Iată, mai întâi, câteva ilustrări. Carol Quintul, suveranul care proclama cu orgoliu că „în imperiul meu soarele nu apune niciodată", este înfăţişat într-o postură delicată, încercând pe furiş, noaptea, aventuri amoroase. François I-ul, rege al Franţei, este şi el în căutare de asemenea aventuri în locuri rău famate. Ludovic al XIII-lea, monarh care în împrejurări cruciale ale Franţei a înţeles că raţiunea de stat trebuie să primeze asupra altor considerente, este privit cu pornire, este socotit incapabil şi aproape imbecil. Tot aşa, şi cu Richelieu: îi sunt scoase în evidenţă cruzimi şi acte de intoleranţă ca deţinător al puterii, dar nu se rosteşte nici un cuvânt şi despre alte aspecte ale guvernării sale; despre marea politică dusă de cardinal în interesul ţării, şi despre chipul cum a asigurat Franţei o doctrină de stat, o administraţie civilă, o putere militară şi un nou prestigiu european.

Exemplele de felul celor de mai sus se pot înmulţi. Cu fiecare din acestea, s-au născut obiecţii, nedumeriri, controverse, câteodată şi proteste în regulă. Ce fel de patriotism poate fi acesta, şi la ce ar putea să ducă în conştiinţa comună, dacă sunt puse în cauză numai umbrele

faptelor, nu și luminile acestora? Câtă autoritate intelectuală ar putea să existe într-o filozofie a istoriei dispusă să privească evenimentele doar în înfățișarea lor imediată, printr-o prismă de moment, nu și în cauzalitatea de care au depins și în finalitatea ce le stă înainte?

Fără îndoială, toate aceste puneri în discuție își au partea lor de însemnătate; ele alcătuiesc un capitol de estetică și de istorie literară, pe lângă care nu am avea dreptul să trecem cu vreo minimalizare ori alta. Nu înseamnă, totuși, că aceasta ar trebui să conducă înspre amendarea și cu atât mai mult înspre respingerea operei. Indiferent câtă justețe ar exista în observațiile amintite, și oricâte avertizări ar putea să impună judecății noastre literare, opera rămâne impresionantă și autorul ei ni se revelează drept un gigant.

În primul rând, trebuie să avem în vedere marele ei lirism. În *Hernani,* totul răsună ca un imn închinat iubirii și tinereții. Dragostea Marionei Delorme pentru Didier are în ea castitate și un adevărat sufletesc perfect limpede. În sinea lor, personaje ca Triboulet și Lucreția Borgia nu adăpostesc numai gânduri tulburi și infamii; dovadă vibrația de părinte a celui dintâi, pasiunea maternă la cealaltă. Preferința scriitorului pentru forma versificată confirmă și întărește această nevoie de cufundare în ambianță lirică. Majoritatea acestor personaje trăiesc cu fervoare, au în ele un patos romantic. Își strigă patetic iubirea, își făuresc visuri, pun foc și pasiune în ceea ce întreprind, străbat în taine îndepărtate ale trecutului, o fibră eroică, în cugetele lor, vibrează tot timpul, se dedică cu dăruire cauzelor pe care le slujesc, înfruntă sau contemplă misterul adânc al morții... Veșmântul lor expresiv trebuia să fie unul de elan interior. Ce a urmat, constituie în dosarul romantic un fapt vrednic de reținut: atâtea personaje hugoliene, chiar dacă sub raport psihologic prezintă trăsături contestabile, ele rămân totuși în picioare, pot să exprime viață și umanitate, prin lirismul lor înnobilator, prin imanența lor poetică.

Lirismul dramelor hugoliene nu rămâne singur, i se asociază, structural, și un puternic fond epic. Sub unghi strict istoric se desfășoară înaintea ochilor noștri imagini și perspective de frescă: Germania feudală *(Burgravii),* Europa în perioada urcării pe tron a lui Carol Quintul *(Hernani),* Franța în timpul regilor François I-ul și Ludovic al XIII-lea *(Marion Delorme, Regele petrece),* Italia în vremea renașterii *(Lucreția Borgia),* Anglia frământată de lupte religioase *(Maria Tudor, Cromwell),* Spania într-o fază de crepuscul a vechii ei hegemonii (*Ruy Blas*). Civilizații dispărute, alături de altele în plină eflorescență, sunt evocate viu, pitoresc, uneori tumultuos, într-un amestec delicat și complex, solicitându-ne deopotrivă atât reflecție cât și evadare imaginativă. Simțim, la un moment dat, că nu exactitatea materială este ceea ce poate da mai multă autenticitate faptelor, ci tensiunea lor umană, o forță a lor dinlăuntru, implicit și voința acestora de a se încorpora în valori poetice.

Teatrul lui Victor Hugo: un teatru, într-adevăr, cu invenție psihologică săracă ori defectuoasă; cu personaje tratate simplificator, în stil de melodramă; cu recurgeri factice și oarecum facile, la antiteze răsunătoare; cu procedee retorice; cu trucuri senzaționale și cu mașinării de scenă menite să uimească; de asemenea, un teatru din al cărui vast repertoriu doar două-trei piese mai pot înfrunta gustul dramatic modern. Totuși, un teatru mare, prin ceea ce a putut să determine și să înscrie. A dat, într-o epocă de cotitură și de transformări puternice în materie, măsuri și direcții cardinale; a impus mișcarea de teatru în programele de reformă ale epocii; a încarnat ideea de libertate, definind astfel și o prezență estetică în filozofia socială și politică la ordinea zilei; a reprezentat o piatră unghiulară în procesualitatea generală a fenomenului romantic; a constituit un catehism și un model de urmat pentru teatrul romantic din mai multe țări europene.

4. Alfred de Vigny

Contemporan cu Al. Dumas şi cu Victor Hugo, ambii purtători de steag şi şefi recunoscuţi ai mişcării romantice de teatru, ***Alfred de Vigny***[1] ocupă un loc caracteristic în cel de-al doilea eşalon al acestei mişcări. Mai precis: pe aceeaşi linie de viziune şi reformă doctrinară, dar cu mai pronunţat simţ psihologic în ce priveşte personajele, cu mai multă implicare filozofică, desigur şi cu mai multă apropiere de situaţii existente ori posibile în realitatea imediată.

Iniţial, scriitorul se vedea, cu discreţie şi modestie, un adaptator în Franţa al operei shakespeareane. Operă – adăugăm – pe care o considera drept sursă de adevăruri durabile şi pentru care nutrea un mare şi puternic sentiment admirativ. În prefaţa la o traducere a lui *Othello,* găsim în spiritul acestui sentiment o seamă ilustrativă de postulări teoretice. De ce – se întreabă scriitorul – atâţia autori se înverşunează să folosească în teatru un vocabular vetust, cu pretenţii de nobleţe şi de tradiţie consacrată? De ce, în piese cu caracter modern, se stăruie în perpetuarea de expresii şi forme stilistice împrumutate de la clasicii greci şi latini? De ce, în loc de o vorbire sinceră, naturală, autorii amintiţi preferă să rămână legaţi de mijloace apuse, ieşite din raza simţirilor şi adeziunilor curente? Este timpul, deci, ca noua tragedie să reflecteze la modificări în consecinţă. Trebuie ca noul teatru să îmbrăţişeze tablouri de viaţă capabile să oglindească sentimente comune, tablouri în care împletirea de situaţii dramatice cu altele comice să devină posibilă, tablouri în care personajele să se poată desfăşura cu plenitudinea resorturilor şi trăsăturilor lor constitutive.

În 1821, pe scena teatrului Odéon din Paris, s-a reprezentat *Mareşala d'Ancre (la Maréchale d'Ancre).* De astă dată, nu o adaptare, ci o piesă originală în toată puterea cuvântului. În galeria de personaje, individualităţile sunt desenate cu putere şi necruţare. În speţă: Isabelle Montin, o devotă şi totuşi o sălbatecă moralmente, îndrăgostită şi geloasă, dar fără ca în aceste trăsături să străbată şi vreo undă de umanitate; Concini, parvenit şi insolent; Luynes, om lipsit de orice interioritate sufletească. Mareşala, eroina principală, prezenţă asemănătoare în contextul uman descris; o urmărim urcând pe eşafod, cu sentimentul că aceasta era soarta pe care ea însăşi şi-o pregătise cea dintâi, pe care o merita de fapt. Piesa, deşi bine gândită şi bine condusă dramatic, a fost primită cu răceală S-a şi spus, chiar cu asprime: nimic, în ţesătura ei de situaţii repulsive, nu era de natură să emoţioneze. Piesa nu a cunoscut nici pe departe ceea ce se poate numi un succes de public; în mod evident, însă, a înregistrat unul de stimă. Se aprecia, anume, străduinţa scriitorului ca în revărsările de imaginaţie şi de îndrăzneli adesea diletantice ale revoluţionarismului romantic să se vină cu ponderea unor elaborări mai sobre, mai conştiincioase, mai motivate interior.

Consacrarea lui Alfred de Vigny ca dramaturg datează din 1835, când prin *Chatterton,* după cum s-a spus, capodoperă de „graţie şi sensibilitate", avea să obţină pe scena Comediei

1 Alfred-Victor, conte de Vigny, a trăit între anii 1799–1863. Aparţinea prin tradiţie de familie carierei militare. Totuşi, în 1828 a părăsit această carieră, pentru a se destina literaturii. Marea sa operă poetică este reunită în două culegeri celebre: *Poëmes* (1826) şi *Poëmes antiques et modernes* (1826). Romanul istoric *Cinq-Mars* (1826) i-a adus şi celebritate, şi adversităţi critice. I s-a obiectat tendinţa de a minimaliza pe Richelieu, pentru ca în schimb să procedeze exaltant în ce priveşte victimele acestuia. Au urmat scrierile: *Stello* (1832) şi *Servitude et grandeur militaire* (1835). Un episod detaşat din *Stello* avea să devină piesa *Chatterton,* principala sa realizare dramatică. Deznodământul prin sinuciderea eroului a produs în epocă un răsunet aparte, însoţit cu proteste în presă, în parlament şi în mai multe cercuri literare. *Les Destinées,* publicată postum (1864), cuprinde poeme filozofice de mare ţinută ca înălţime de gândire şi sentiment.

Franceze unul din succesele memorabile ale acestei instituții. Un succes asemănător ca amploare cu cel din seara *la Bataille d'Hernani,* dar cu înțelesuri și semnificații diferite.

Subiectul piesei reconstituie un capitol – de fapt capitolul ultim, cel crucial – din viața poetului englez Thomas Chatterton (1752–1780). Acțiunea este simplă; decurge, nu cu desfășurări exterioare, ci cu predominantă interioritate. În centrul ei se află două caractere bine conturate: poetul, încă un adolescent, și o femeie îndrăgostită de acesta, cu o pornire curată de afecțiune aproape maternă. Amândouă personajele, însă, sunt predestinate suferinței. Vor sfârși, strivite de mentalități înconjurătoare și de o societate înecată până la intoleranță în prejudecăți și convenții. Dar acțiunea, aceasta în sine, contează relativ puțin; ceea ce justifică rostul piesei, dându-i statură dramatică și ideatică, sunt tezele incluse în ea, protestul moral și pledoaria întreprinsă de scriitor.

Iată, mai întâi, personajele. Fiecare din acestea, în afara firii proprii, încarnează trăsături ce ilustrează mentalitatea societății în cauză și pot sluji autorului drept argumente pentru demonstrația sa. Kitty Bell, făptură pură, imagine a virtuții și a puterii de sacrificiu, este îndrăgostită de poet cu o pornire clară, naturală, generoasă, expresie a sensibilității sale. John Bell, soțul, negustor bogat, era violent și tiranic, atât prin natura lui ca om cât și prin ceea ce își atribuie ca importanță și autoritate maritală; stăpânit de interese și lăcomii fizice, pare predestinat să distrugă tot ce este sau ar putea să devină visare. Lordul Beckford afișează permanent un aer de bonomie surâzătoare, este o mască, totuși, în dosul căreia se ascund trăsături vanitoase și înclinații de intoleranță ale castei sale. Există și un personaj pe care diferiți comentatori sunt dispuși să-l considere drept purtătorul de cuvânt al scriitorului. Este pios, indulgent, iertător; se roagă pentru mulți, asistă la tot ce se petrece în jurul său, înțelege cu pătrundere totul, dar nu intervine niciodată pentru a schimba într-un fel sau altul mersul lucrurilor.

Aceste personaje toate, intră în contextul social și psihologic în care se va petrece drama de viață a personajului principal. Cine este acest personaj? Chatterton este poet, cu sclipiri de geniu. Încă de pe acum – nu are decât optsprezece ani – resimte freamătul încărcat de neliniștite voluptăți ale celebrității. Deslușim în ființa lui interioară trăsături ce-l așază într-o familie de romantici; Werther și eroii byronieni îi pot fi deosebit de aproape. Ceva, ca de suferință și fatalitate, îl stăpânește tot timpul. Are impresia că puterea lui de rezistență îl părăsește. Simte că de pretutindeni îl pândesc tristeți și reminiscențe tăcute împotriva cărora nu poate lupta. Crede că dușmanii lui, pe care nu-i numește efectiv, sunt mulți, îi confundă cu soarta lui. Îl încearcă, uneori aproape obsedant, gândul sinuciderii. Pe cât de precoce, tot pe atâta, se dovedește și orgolios. Față de oameni, adesea, își ia tonuri de superioritate. În stil asemănător, azvârle anateme asupra întregii societăți.

Mulți, în jurul său, nu-l iubesc, unii, chiar, aproape că-l urăsc. Fie și aceia care ar vrea să-i devină prieteni, nu-l înțeleg și nu ajung să-l cunoască îndeajuns pentru ca buna lor intenție să se poată realiza cu adevărat. Societatea, cu suficiența ei clădită pe criteriile banului, nu-i iartă sărăcia; pare dispusă, mai degrabă, să-l persecute pentru aceasta. Nu-i sare în vreun ajutor; dimpotrivă, în mod voit, ca și în mod inconștient, îl lasă să se prăbușească. Chatterton nu înțelege să recurgă la împrumuturi umilitoare, refuză să implore bunăvoința distantă și condiționantă a editorilor, nu-și recunoaște destulă putere pentru a înfrunta insultele calomniatorilor. În fața cestor situații, alege refugiul suprem, preferă să-și ardă manuscrisele și să-și pună capăt zilelor.

Principala semnificație a acestei drame privește felul cum Alfred de Vigny vedea condiția poetului în societatea modernă. Socotea, anume, că poetul este o ființă aparte; ar fi și nefiresc, și nedrept, a-l judeca după criterii și măsuri obișnuite. El este *altceva,* chiar în raport

cu omul de litere sau cu scriitorul recunoscut, consacrat. Făptura intimă a poetului se constituie din nelinişti, din stări greu de caracterizat dintr-o dată, din reacţiuni imprevizibile, din ceea ce în momente de graţie îi dictează misterul de nepătruns al inspiraţiei. Nu i-am putea cere să privească lucrurile cu ordinea şi luciditatea noastră, ale celor mulţi. De atâtea ori, poetul nu-şi dă seama încotro se îndreaptă ori ar putea să se îndrepte; nu arareori, pentru ca arta lui să poată funcţiona, este nevoie, nu să întreprindă ceva practic, ci dimpotrivă să-şi simtă libertatea ca eventual să nu facă nimic. Făptura lui este fragilă; s-ar putea ca şi o infimă atingere s-o descumpănească şi s-o prăbuşească total. Zadarnic, deci, i-am impune să ia aminte la date şi rigori ale realităţii, din moment ce întreaga lui alcătuire sufletească este dominată de imaginaţie, cu zborurile de nestăpânit ale acesteia.

Privite de departe, cu ochiul rece al observatorului sistematic, s-ar putea ca aceste trăsături să pară capricii, rătăciri, elucubraţii, exaltări, deliruri ale subiectivităţii. Alfred de Vigny, însă, nu se raliază acestor păreri. Acordă trăsăturilor amintite o justificare: ele dau poetului putinţa de a fi el însuşi, de a proceda în libertate la împlinirea misiunii lui. „Acolo, în intimitatea minţii sale în flăcări, se formează şi creşte ceva asemănător unui vulcan". Din nefericire, între această misiune spiritualizată a poetului şi societatea clădită pe interese materiale există un antagonism profund, uneori cu urmări de-a dreptul tragice. Există în această societate opacităţi şi rezistenţe faţă de ceea ce poetul ar vrea să viseze ori să gândească, împotriva cărora acesta simte că nu poate da lupte; dezamăgit, cu amărăciuni în cugetul său grav rănit, poetul alege renunţarea şi neantul.

Teatrul lui Alfred de Vigny include şi el declamaţii, tirade, pledoarii, unele din acestea provenind din temperamentul şi voinţa argumentativă a scriitorului, altele urmând partitura romantică a vremii şi înscriindu-se în aceasta. Trebuie să le avem în vedere, dar nu pentru a face din ele piedici în judecarea finală a operei ca tare, ci tocmai pentru a ne situa în integralitatea ei de semnificaţii. În datele ei esenţiale, opera denotă sobrietate şi concentrare. Sunt în joc acte de gândire, luări de atitudine, mari vibraţii morale, sentimente sincere. Personajele, în genere, intră într-un sistem gânditor; sunt factori ai unei construcţii premeditate şi concepute de autor; fiecăruia îi este atribuită sarcina de a reprezenta şi ilustra o teză. În această construcţie, însă, nu stăruie doar concepte abstracte, găsim aici şi realităţi sociale, şi date de psihologie umană, şi fervori ale simţirii, şi drepturi imprescriptibile ale judecăţii.

5. Câteva scurte constatări

Cariera dramei romantice a fost, pe cât de furtunoasă şi spectaculară, şi tot pe atât de scurtă. Eşecul *Burgravilor,* în 1843, nu privea numai pe autorul ei – din acel moment, se ştie, Victor Hugo şi-a încetat cariera de dramaturg – ci implica un întreg gen, de asemenea şi o întreagă şcoală.

Încercarea lui ***Casimir Delavigne*** (1793–1843) de a găsi o formulă de compromis între romantism şi pseudoclasicism *(Don Juan de Austria, Copiii lui Edouard, Ludovic al XI-lea)* s-a bucurat doar de o notorietate artificială, trecătoare, şi aceasta mai mult pentru ceea ce piesele sale ofereau ca desfăşurare actoricească decât pentru conţinutul lor dramatic şi valoarea lor estetică.

Aflăm o aceeaşi situaţie şi în cazul lui ***François Ponsard*** (1814–1867) cu piesa de subiect antic *Lucreţia,* piesă în care morala stoică, revenind în actualitate, urma să înlocuiască pledoaria umanitară. Pentru moment, succesul a părut strălucit. Publicul vremii, obosit oarecum

de retorica încărcată de antiteze violente din teatrul lui Al. Dumas şi al lui Victor Hugo, era bucuros să revadă pe scenă o eroină virtuoasă, onestă, cu merite cuceritoare prin simplitatea şi claritatea lor, în măsură astfel să dea satisfacție bunului simț şi regulilor curente de morală. Succesul unei asemenea reveniri putea să pară cu atât mai asigurat, cu cât m-lle Rachel, tragediană celebră, unanim admirată şi respectată, îşi constituia un titlu de glorie din a face să renască pe scena Comediei Franceze eroine din repertoriul lui Corneille şi al lui Racine.

O întrebare, acum, se impune de la sine. În ce măsură, oare, drama romantică – aşa cum a rezultat sub pana ctitorilor amintiți mai sus – a fost sau nu o reuşită? E greu ca la această întrebare să se răspundă dintr-o dată. Problema a dat şi va mai da încă de lucru, atât istoriei cât şi criticii literare. Desigur, nu s-a instituit un gen durabil, cu putere de a da norme universale în creația de teatru. Trebuie să admitem, totuşi, că a creat o atmosferă, că a pus în mişcare idei şi inițiative, că a dat lupte, că a impus înnoiri semnificative.

Tragedia, demult, ajunsese să reprezinte în viața teatrului mai mult un capitol de rutină tradițională decât unul de creație propriu-zisă. Sub acest raport, acțiunea îndreptată împotriva ei de către teatrul romantic – de fapt, continuare a unui proces început de mişcarea iluministă din secolul trecut – a fost binevenită. Se crea astfel un spațiu liber, pregătit ca pe el să poată apărea şi să se poată dezvolta viziuni şi forme dramatice noi. Prin ataşamentul său pronunțat pentru istoria reală mai mult decât pentru cea legendară, prin însemnătatea pe care ținea s-o acorde culorii locale, prin pasiunea sau pentru cauze ale omenescului şi ale societății, prin elanul său avântat, prin toate acestea, romantismul a contribui ca teatrul istoric şi teatrul de moravuri, atât sub aspectul lor descriptiv cât şi sub acela tinzând spre edificări mobilizatoare, să-şi asocieze valențe inedite şi să deschidă ferestre spre realismul de mai târziu.

CAPITOLUL XIV

PRELUNGIRI ROMANTICE ÎN TEATRUL FRANCEZ

1. Un teatru al sentimentului Alfred de Musset

S-a spus – în diferite chipuri, de către diferiți comentatori – că teatrul lui ***Alfred de Musset***[1] reprezintă singura reușită durabilă în teatrul romantic francez. Putem admite că afirmația deține în ea părți cuprinzătoare de adevăr; în nici un caz, însă, tot adevărul. Chestiunea se cere văzută și interpretată mai complex. E drept, opera în cauză poartă pe toată întinderea ei o pecete de intimitate a poetului; socotim, totuși, că poetul nu ar fi ajuns să se scruteze atât de sesizant în natura lui sensibilă, și de asemenea nu ar fi ajuns să perceapă cu atâta acuitate stări de spirit din mentalitatea și sentimentalitatea vremii, fără a-și fi acordat instrumentul său interior la diapazonul romantic din epocă.

În teatru, Musset a debutat cu un eșec. Totuși, seara de 1 decembrie 1830, seară în care la Odéon publicul din sală – și mai ales publicul tânăr – i-a fluierat pur și simplu piesa *Noaptea venețiană (la Nuit vénetienne ou les Noces de Laurette),* departe de a-i fi purtat nenoroc, mai degrabă avea să-i folosească. Dezamăgit, întrebându-se cu amărăciune cum de

---

* Louis-Charles-Afred de Musset a trăit la Paris între anii 1810–1857. Până a se dedica literaturii, a oscilat între diferite cariere. Primele scrieri – cu îndrăzneli și bizarerii ale inspirației în ele – i-au adus, nu numai proteste din partea unor factori conservatori de opinie publică, dar și valuri de promptă și directă popularitate. În prefețele și „dedicațiile" operelor sale va reclama întotdeauna dreptul său la independență ca scriitor. În fiecare din piesele sale de teatru, întocmai ca și în poeme, transpar două trăsături constitutive ale personalității sale: pe de o parte, o stare de blazare, de amărăciune, de regret față de ceva, părându-i pierdut pentru totdeauna; pe de altă parte, o năzuință ingenuă spre bucurii simple, spre o stare de inocență, spre iubire ideală. Romantismul său va fi înregistrat în cugetul și simțirea posterității drept un romantism al inimii.

Din 1830 și până la moarte, și-a impus să scrie teatru, dar nu numaidecât pentru scenă, ci pentru împlinirea poetică pe care simțea că i-o poate furniza forma dramatică. Viața, însă, a hotărât într-alt fel. Toate piesele lui Musset, în Franța ca și în multe alte țări din lume, au cunoscut examenele scenei. Astăzi, încă, este autorul romantic care se bucură de largă audiență în repertoriile permanente ale teatrului dramatic în multe țări de pe glob. Această dramaturgie – cu sinceritatea și spontaneitatea ei elegantă, cu trăsăturile ei romantice izvorâte din simțire autentică, nu din programe de școală – a găsit și continuă să găsească drumuri directe spre sensibilitatea spectatorului modern.

era posibil ca în publicul parizian de teatru să existe atâta nepricepere şi atâta rea-voinţă, poetul a luat hotărârea ca în viitor să se ţină departe de activitatea teatrală propriu-zisă. Va compune teatru şi mai departe, dar nu pentru a fi jucat numaidecât, ci în genere pentru publicul cititor de literatură. Îşi lua astfel o libertate *sui generis,* ce-l punea la adăpost de mai multe convenţii şi servituţi, inerente în practica teatrală; gusturi şi capricii ale spectatorilor, concesii de diferite grade şi naturi trebuind să fie făcute acestora, pretenţii ale actorilor şi ale directorilor artistici, modificări în texte pentru a le face convenabile reprezentării pe scenă, intenţii mai mult sau mai puţin binevoitoare ale cronicarilor de specialitate ş.a. În plus, şi o libertate inedită privind creaţia dramatică în sine; poetul nu se mai vedea nevoit să se supună teoriilor şi şcolilor la ordinea zilei, atât celor declarat tiranice cât şi celor ce înţelegeau să-şi exercite autoritatea într-un mod mai difuz, cu prudenţe şi nuanţări de circumstanţă. Cu alte cuvinte scriitorul nu se mai preocupa să lege scenele după norme dramatice codificate, ci le lăsa să se succeadă ori să se suprapună în voie, după configurarea lor naturală. Mai mult decât să aplice pragmatic reguli ale „meseriei", îl interesa să pună în lumină sentimente şi situaţii de viaţă; nu-şi mai însoţea personajele cu pregătiri şi anunţări savante, ci le lăsa să izbucnească pe scenă în chip direct, cu adevărul lor sufletesc neprefăcut. Aceste trăsături, prin ineditul şi sinceritatea lor, aveau să desemneze un tărâm nou, într-un fel aşteptat şi într-alt fel neaşteptat, spre care era firesc ca publicul să se îndrepte cu interes şi prospeţime.

Nu înseamnă, bineînţeles, că Musset ar fi fost indiferent sau că ar fi dispreţuit cu vreo vanitate sau alta regulile meşteşugului dramatic. Ştia în sfera acestor reguli să găsească proporţii utile; să facă selectările necesare; să găsească nota justă; să nu lase ca zborurile fanteziei poetice să le strivească partea de adevăr; să nu îngroaşe caracterele peste limita veridică a lucrurilor, să nu se pună întreaga greutate a piesei pe „marea scenă" ori pe fapte senzaţionale de care să depindă principalul sens al acţiunii. Intuia, deci, că la un moment dat, când sentimentul în cauză va putea să se arate în plinătatea lui, acţiunea trebuie să înceteze; oricând, în teatru, procesul simţirii umane trebuie să predomine asupra desfăşurării materiale. S-a spus, cu drept cuvânt: mai presus de toate – sugestii, influenţe, inspiraţii venite din afară – arta de poet dramatic a lui Musset izvora din dăruiri şi adâncimi ale geniului propriu.

Teatrul lui Musset, în generalitatea lui, este un teatru de sentimente şi confesiuni personale. Cu discreţie, cu măsură, cu eleganţă şi culoare poetică, fără vreo alunecare în forme de emfază sau exaltare din recuzita romantică, prin gura personajelor sale, ca şi în prin înţelesul mărturisit ori ascuns al situaţiilor descrise. Musset s-a implicat şi s-a descris pe sine. Şi anume: cu gama lui spiritualizată plină de efuziuni ale îndrăgostirii, până la altele cu notă sceptică, îndurerată, câteodată de-a dreptul tragică.

Lorenzaccio, în liniile ei mari, este o dramă istorică. Datează din 1833, perioadă în care poetul se afla cu George Sand la Florenţa. Încărcătura de istorie şi de artă din această cetate – fortăreţe, catedrale, clădiri administrative, arhive de stat şi arhive particulare, muzee, cartiere vechi cu emblemele lor distincte, blazoane din tradiţia unei mari şi vechi municipalităţi – îl impresionau profund. Resimţea nevoia să traducă această emoţie în ceva care să-l exprime de aproape, cu puterea lui imaginativă, nu mai puţin şi cu o sugestivă promisiune gânditoare.

Ne este relatat pe scenă un eveniment memorabil, consemnat ca atare în cronicile şi istoriile florentine: suprimarea lui Alexandru Medici, tiranul cetăţii, un protejat atât al papei cât şi al împăratului, de către vărul său Lorenzo. „Lorenzaccio" este un diminutiv maliţios, dispreţuitor, pe care i-l atribuiau contemporanii din tabăra adversă. Cine este eroul? Un tânăr; are numai nouăsprezece ani; recunoaştem în el un discipol al lui Plutarh şi al civismului latin. Restaurarea îi apărea drept un ideal; deopotrivă, şi un comandament, meritând în consecinţă oricâtă luptă

şi oricâtă putere de abnegaţie. În conştiinţa lui, sentimentul patriei, nevoia de a te simţi în slujba comunităţii umane, chemarea sacră a datoriei – toate acestea – se întrepătrund adânc, îşi împrumută reciproc substanţe şi înţelesuri. Şi-a impus o mască de detracat, pentru ca sub acest camuflaj, introducându-se în intimitatea tiranului şi devenindu-i partener de viciu şi desfrânări, să-şi poată pune în aplicarea planul său patriotic. Într-un fel, stratagema i-a reuşit; într-altul, nu. În loc de a-i procura împăcarea şi liniştea de care avea nevoie, avea să facă şi din el o victimă. Împrumutând masca detracării, trebuind să se poarte corespunzător, va sfârşi prin a-şi conforma şi a-şi însuşi firea acesteia. Îl auzim, recunoscând singur: „...viciul, la început, îmi era doar o haină; dar, practicându-l mereu, acest viciu îmi va intra în piele...“. Simţim, definindu-se în tăcere, un aspru şi revelator învăţământ: detracarea nu poate fi mânuită la comandă; odată începută, indiferent în ce circumstanţe şi cu ce intenţii, e greu să mai poată fi oprită. Intrându-ţi pe nesimţite în carne şi în sânge, ajunge la un moment dat să-ţi devină o a doua natură. Lorenzo resimte prietenia pe care i-o poartă, cu înţelepciune şi cu generozitate, bătrânul Strozzi; resimte, totodată, şi dispreţul pe care i-l aruncă în faţă marile familii de patricieni din cetate. I se strecoară în suflet îndoieli dureroase cu privire la misiunea lui, totuşi, nu dă îndărăt, actul plănuit va fi dus la îndeplinire. La Veneţia, unde se refugiase, Lorenzo află că locul celui ucis a fost luat tot de un Medici. Ştie că i s-a pus capul la preţ, totuşi, nu încearcă să se sustragă din calea pumnalului asasin. Sfârşitul său e o eliberare din îndoielile sale tragice şi din suferinţa inclusă în protestul său umanitar.

În această ţesătură de fapte, cu fondul lor istoric şi cu semnificaţiile lor morale, răsar întrebări de felul celor ce urmează. La ce a folosit crima tânărului iluminat? A adus oare mai multă libertate în Florenţa? Va contribui, anume, ca în mersul lucrurilor să se schimbe ceva? Câte piedici sunt încă de învins, până ce aspiraţia umană la libertate să capete dezlegarea ce i se cuvine?

În fresca generală a teatrului lui Musset, *Lorenzaccio,* „dramă neagră“ (*drame noir,* cum o denumeşte critica), ocupă un loc aparte. Comentariile – în orice caz o bună parte din acestea – pretind că în piesă există vizibile influenţe shakespeareane. Personajului principal îi sunt atribuite trăsături comune cu acelea ale lui Hamlet. Observaţia merită să fie reţinută, sunt în ea trăsături juste, dar trebuie inclus şi un corectiv. Avem de-a face, nu cu adaptări de circumstanţă sau cu fapte de imitaţie, ci cu afinităţi şi corespondenţe sufleteşti, cu forme de simţire comună a vieţii. În personajul său, Musset s-a cuprins în bună parte pe sine: un neliniştit, pornit astfel să se blesteme şi pe sine aşa cum pare gata să blesteme lumea întreagă, oscilând cu tragică suferinţă între viciu şi virtute, muncit moralmente de îndoieli şi întrebări contradictorii.

Pe de o parte, piesa ne transpune istoriceşte într-o Italie a Medicisilor, cu splendori de artă, cu manifestări de forţă suverană, cu străluciri putând să uluiască şi să orbească, dar tot pe atâta şi cu racile profunde în fondul ei moral. Pe de altă parte, aceeaşi piesă ne introduce şi în taine de o natură mai intimă, privind destinul lui Musset ca făptură spirituală, cu înălţimi de cuget şi deopotrivă cu presimţirea viitoarelor gravitări înspre tenebre şi impasuri vicioase.

Între romantici, Musset este poetul care a dat aşa-numitului „rău al secolului” *(le mal du siècle)* poate cea mai sugestivă şi mai nuanţată expresie dramatică. În această privinţă, *Fantasio* – cu toate că pe scena Comediei Franceze şi a Operei-Comice a debutat cu insuccese – ocupă în dramaturgia vremii un loc revelant şi caracteristic.

Subiectul, de altminteri în întregime inventat, interesează cât interesează. Acţiunea se petrece într-o Bavarie imaginară, în care fantezia poetului să se poată desfăşura şi unele adevăruri general-umane să se simtă la largul lor. S-ar părea că München-ul este în sărbătoare. Urmează să se celebreze logodna principesei Elsbeth, fiica regelui, cu principele de Mantua.

Fantasio, pătrunzând în palat sub masca de bufon al regelui, descoperă ce maşinaţii şi ce mizerabile interese politice se ascundeau în dosul acestei logodne. Va izbuti, printr-un gest cu aparenţă de farsă comică, să-l pună pe princiarul logodnic într-o situaţie ridicolă. Furia acestuia este fără margini. Din nou conflicte, tratative fără rezultat, ciocniri armate, dezastre întregi, de o parte şi de alta. Fantasio surprinsese cum pe obrajii nefericitei logodnice se prelingeau lacrimi de durere. În sinea lui – presupunem – Fantasio se întreba: raţiunea de stat, cu întreaga ei aparatură de combinaţii şi argumente, este oare îndreptăţită să ignore şi să strivească, nepăsătoare, lacrimile izvorâte din ochii unui copil?

Şi în cazul acestei piese, acţiunea rămâne pe un plan accesoriu; adevăratul ei înţeles apare în felul de a simţi şi de a gândi al personajelor, personaje prin care poetul se observă, se gândeşte şi se exprimă pe sine.

La o masă, într-un local din München, doi tineri, Fantasio şi prietenul său Spark, stau de vorbă. Conversaţia lor, lungă şi laborioasă, decurge amplu, cu variaţie de tonuri şi culori, cu salturi neaşteptate de la o idee la alta, cu citate din scriitori disparaţi, cu accente de impertinenţă alternând cu note de bun-simţ, cu izbucniri ce ar putea să pară nebuneşti alături de altele încercând să imprime măsură şi înţelepciune. Totul, parcă, propagă un aer de laşitudine, de amărăciune, de împotmolire a sufletelor. O modă, o formă de eleganţă snobă şi convenţională, ceva reieşit din delectări afectate ale spiritului, ori dimpotrivă o stare psihologică mai profundă, răsărită din reflecţii scepticizante asupra condiţiei umane? Din bogata galerie a personajelor sale – Fortunio *(le Chandelier)*, Valentin *(Să nu spui vorbă mare)*, Perdican *(Cu dragostea nu-i de glumit)*, Coelio şi Octave *(Capriciile Marianei)* – Musset continuă să ne înfăţişeze propriul său portret. Până la un punct, i-am găsi asemănări cu eroii byronieni. Deosebirile, însă, sunt mai multe, mai caracteristice. Poetul se surprinde în multiple ipostaze sufleteşti; introspecţia pe care o întreprinde acoperă un câmp larg. Ni se înfăţişează, rând pe rând, cu toată variaţia lui sensibilă de înclinaţii şi manifestări: de la unele libertine până la altele pătrunse de gravitatea ideală a iubirii; de la acte de febrilitate şi exaltare până la stări de lasitudine ori abdicare; de la forme totale de încredere în oameni şi în viaţă până la altele descurajante, închizând în ele dezgust şi îndoială.

Capitolul proverbelor, de asemenea, deţine în el elemente şi trăsături definitorii. Proverbele dramatice se bucurau în Franţa de o tradiţie bine constituită. Este vorba de mici producţii teatrale, având drept titlu însuşi proverbul ilustrat în text. În istoria genului merită să fie amintite proverbele scrise de d-na Maintenon pentru elevele clasei regale de la Saint-Cyr, proverbele lui Carmontelle, (de fapt, părintele genului), (1717–1834), ale lui Collé (1709–1802), ale lui E. Gosse (1773–1834) şi mai cu seamă ale lui Th. Leclerq (1777–1851). Iniţial, scopul acestor producţii era să împletească elemente de joc salonard cu intenţii educative. Prin evoluţie, ele vor căpăta mai multă profunzime psihologică, totodată şi mai multă ţinută artistică. În desfăşurarea acestei soluţii, Musset a marcat un moment de strălucire aparte. Cele patru proverbe din repertoriul său dramatic – *Cu dragostea nu-i de glumit (On ne badine pas avec l'amour), Să nu spui vorbă mare (Il ne faut jurer de rien), Trebuie ca o uşă să stea închisă sau deschisă (Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée), Nu putem să ne gândim la toate (On ne saurait penser à tout)* – sunt bijuterii dramatice, expresii de graţie artistică şi acuitate psihologică, forme de chintesenţă în teatrul romantic francez.

Toate aceste producţii conţin analize delicate ale iubirii. Musset se conducea după ideea că forma dramatică este în măsură să exprime adevărul intim al acestei teme etern umane într-un mod direct, mai substanţial, la adăpost de eventuale afectări ori ambiguităţi ale declamaţiei lirice. Poetul ocoleşte încântările uşoare ori dulcegi ale sentimentului;

înțelegea, dimpotrivă, să pună accent pe laturi de asprime și de gravitate contrariante ale acestuia: suferințe, surprize, neînțelegeri, susceptibilități, neliniști întrebătoare, contrarietăți de un grad sau altul. Fie și în situații mai fericite, putând să procure și să propage stări de exultanță, o notă de reținere, cu ceva ca de gust amar în ea, continua să subziste cu o notă tăcută în ea, ca și cum ara face parte din natura însăși a sentimentului de iubire. Dragostea se însoțește întotdeauna de suferință. Totuși, dragostea există; și *trebuie* să existe! Ca atare, avem datoria s-o trăim. În afara acestui fapt, nu am putea să avem sentimentul că ne împlinim existența. Iată, în acest sens, reflecțiile unuia dintre personaje *(Trebuie ca o ușă să stea închisă sau deschisă):*

„...Dacă iubirea este o comedie, ei bine, această comedie veche de când lumea, indiferent cât am fluiera-o sau nu, este în cele din urmă ceea ce în viață putem întâlni mai puțin rău. Rolurile – recunosc – exprimă situații bătătorite. Dar, dacă piesa nu ar valora nimic, atunci, universul nu s-ar mai strădui s-o învețe pe dinafară. Și, declarând că este veche, mă înșel. Pentru că putem socoti vechi ceva ce este nemuritor?"

Desluşim, și în toate acestea, filtrări și sublimări de interioritate din experiența de îndrăgostit a poetului.

În această ambianță mussetiană de zugrăviri ale iubirii, fata tânără se înscrie viu, autentic, într-un *halo* făcut din vibrație continuă, încărcat de grație, ingenuitate și candoare, ca și de precoce înțelepciune, aceasta din urmă în situații de încercare din partea vieții și a soartei. Elsbeth *(Fantasio)*, de exemplu, ar fi vrut ca logodnicul ce-i era impus să fie prințul fermecător („le prince charmant") din lecturile ei sentimentale și din visurile ei de fată. Pusă pe nedrept în fața unei situații contrarii, va ști ca în resemnarea ei dureroasă să includă frumusețe umană, discreție și demnitate. Rosette *(Cu dragostea nu-i de glumit)*, atunci când și-a dat seama că Perdican se folosea de ea doar ca de o jucărie pentru a provoca gelozia Camillei, își va trăi dezamăgirea și suferința cu atitudine la fel de hotărâtă și egală. Valentin a pariat că Cécile de Nantes, în numai două zile, îi va cădea în brațe *(Să nu spui vorbă mare)*. Se va întâmpla, însă, tocmai contrariul. Cavalerul cuceritor, în loc de triumful donjuanesc pe care îl sconta, va îngenunchea pocăit și timid, cu respect și adorație, implorând ca femeia despre care fusese sigur că o va seduce să-i devină soție. Prin ce, oare, Cécile a putut să obțină o asemenea transformare? Prin puritatea ei naturală; prin cochetăria ei vie, spirituală, dezinvoltă, dar lipsită de maliție; prin farmecul ei simplu, spontan, iradiind bună-cuviință și parcă o muzică făcută din adevăr și inefabil uman. Iată, prin gura îndrăgostitului de ființa ei, portretul Bettinei *(Bettine):* „...în mijlocul atâtor plăceri, atâtor seducții ce pot înconjura și asalta o actriță la modă, știe să se poarte în așa fel încât calomnia să nu o poată atinge și ca onestitatea inimii ei să fie tot atât de pură ca și claritatea din ochii săi...".

Ca poet al iubirii, Musset ia loc într-o familie de spirite care numără printre înaintași pe Shakespeare, Racine și Marivaux. De la cel dintâi a împrumutat o putere inefabilă de a pluti între real și imaginar, într-un ținut nemărginit al umanității. Cel de-al doilea i-a dat modelul analizei profunde ca și cel al cadenței poetice capabile să reflecte maiestatea pasională. Ultimul, ca unui urmaș cum nu se putea mai legitim, i-a transmis grația, capriciul rafinat, jocul pe culmi de subtilitate, știința ocolului savuros, prospețimea simțirii, surâsul pregătit să închidă în el tot atâta tristețe ca și regăsirea de bucurii.

2. Aspecte de tranziție. Balzac

Teatrul romantic, departe de a se cantona doar în sfere ale visării și ale fanteziei, așa cum se afirma curent, dimpotrivă, s-a văzut că putea să adăpostească în el și alte trăsături sau principii, unele din acestea de natură să deschidă drum spre forme de teatru realist, în speță drame și comedii de moravuri.

Interesul pentru istorie; culoarea locală, cu prescripțiile ei descriptiviste privind înfățișarea personajelor și mediul în care urma să se petreacă acțiunea corespunzătoare; amestecul de situații comice și situații tragice, așa cum acest amestec există sau poate apărea în viață; nu mai puțin, și însemnătatea acordată sentimentului, ca factor putând să se implice în totalitatea actelor omenești; toate acestea, indiferent cât zbor ar fi vrut să-și acorde în văzduhuri ale imaginației, păstrau totuși și o legătură cu pământul, cu realități ale acestuia. De asemenea, conta și ceva cu putere inerentă, derivând din marea actualitate pe care romanul o dobândise și continua să și-o adâncească în epocă. Era firesc ca temele de viață propuse pentru roman să fie reluate și în teatru. Faptul nu este întâmplător; sunt perioade în viața literaturii, când devine necesar ca materia genurilor să fuzioneze, pentru ca astfel adevărul acestei materii să fie atestat prin cât mai multe modalități expresive și prin cât mai multe canale de comunicare.

În această privință, ***Honoré de Balzac***[1] poate fi numărat printre deschizătorii de drumuri. A scris, la diferite intervale, câteva piese de teatru. În raport cu vastitatea operei sale epice, aceste producții dramatice pot părea cantitate neglijabilă. De mult – cu excepția lui *Mercadet* – ele nu mai figurează în repertoriile de teatru. Nu înseamnă, însă, că pot fi minimalizate. Dețin în ele trăsături și semnificații de care atât istoria literară în general, cât și aceea a literaturii dramatice în special, sunt deopotrivă datoare să țină seama.

Adevăratul debut al lui Balzac ca dramaturg a avut loc în ziua de 11 martie 1840, pe scena teatrului parizian de la Porte-Saint-Martin. Este o dată ce merită să fie reținută. Scriitorul nu se afla la un început de carieră; era într-o perioadă de apogeu a construcției lui literare. Deci, nu un capriciu ori o veleitate de începător îl îndemna înspre această activitate, ci desigur considerații izvorând din maturitatea conștiinței lui creatoare. În programul acestui debut: *Vautrin*, dramă în cinci acte; principalul interpret: Frédérik Lemaître, actorul de mare reputație în epocă. În acțiunea piesei o lume de hoți, lucrând în mod concertat, prin mijloace din cele mai necinstite, pentru ca să poată avea loc o căsătorie, între tânărul Raoul de Frescas și frumoasa Inés de Christoval, principesă de Arjos. Reprezentația s-a soldat și cu un scandal public. Pe motiv de imoralitate, la care trebuie să adăugăm și supoziția că machiajul actorului principal ar fi vrut să însemne o aluzie răutăcioasă la adresa monarhului Louis-Philippe, piesa a fost interzisă de poliție. Doi ani mai târziu, la Odéon, piesa *Resursele lui Quinola (Les Ressources de Quinola)* a fost o cădere, de unde și via dispută ce a urmat între autor și presa vremii. La scurt interval, tot fără răsunet, Balzac a dat la iveală *Paméla Giraud*, cu un subiect de melodramă: eroina, o biată copilă, săracă și necăjită, totuși bravă și hotărâtă, pentru a-l salva de la moarte pe seducătorul

1 A trăit la Paris între anii 1799–1850. În raport cu activitatea sa de romancier, cea de dramaturg poate părea minimă. Așa se și explică, în parte, pentru ce referirile istoriei literare la această activitate sunt relativ puține. Totuși, această activitate este importantă. În sinea sa, Balzac nu a minimalizat-o niciodată. Nu trebuie pierdut din vedere că întâia sa încercare a fost o piesă de teatru: *Cromwell* (1814). Versurile erau prozaizante; piesa în totalitatea ei era stângace; are însă meritul că l-a dispus spiritualmente spre a scrie romane istorice și populare, treaptă de început, adevărată prolegomenă la *Comedia umană*, opera care îl va consacra.

ei, angajat într-o conspirație politică, declară că în acel timp inculpatul se afla în tovărășia ei. Șase ani mai târziu, cu piesa *Mama vitregă (la Marâtre),* afirmarea lui Balzac în teatru avea să capete un plus apreciabil de consistență dramatică. Întâlnim aici un duel aprig între mama vitregă și fiica vitregă, femei de lume, amândouă legate pasional de același bărbat. Aceasta, sub privirea mirată și îndurerată a soțului și tatălui, uimit că în spatele unei aparențe de calm și de virtute familială puteau să se adăpostească atâta clocot și atâta izbucnire de patimi. Acțiunea, întocmai ca în romanele scriitorului, este condusă cu siguranță; caracterele, de asemenea, sunt bine conturate și întreaga dezvoltare decurge natural, prin propriile ei determinări, fără să se simtă intervenția voită și premeditată a dramaturgului.

Mercadet, ultima lucrare dramatică a lui Balzac, reprezentată postum (24 august 1851), este și cea mai rezistentă din punct de vedere teatral. Ne este înfățișat, aici, un cuprinzător și elocvent portret al speculatorului din epocă, expert în a exploata atât credulitatea indivizilor cât și credulitatea publică. Ni se definește el singur. Scoțând din buzunar o monedă de cinci franci și arătând-o ostentativ, rostește: „...Iată onoarea modernă! Ai făcut avere, vânzând ipsos drept zahăr; poți – atunci – să devii și deputat, și ministru... Nu sunt oare superior creditorilor mei?... eu am argintul lor, ei îl așteaptă pe al meu!... Nimeni nu se gândește cât de cât la un om care nu datorează nimănui nimic, în vreme ce de mine toți creditorii mei se interesează pe întrecute...”.

Putem deduce că preocuparea lui Balzac pentru teatru nu era întâmplătoare. Mărturii contemporane afirmă că această dorință l-a stăpânit întotdeauna, dar ceea ce îl împiedica s-o și realizeze era și o neîncredere a lui în mijloacele sale scriitoricești ca dramaturg, și mai ales o teamă de opiniile critice ale vremii. Este limpede, însă, că avea în minte o întregire și prin teatru a ceea ce înțelegea să cuprindă și să ilustreze în *Comedia umană.* Cunoaștem planurile sale, își propunea să înfățișeze societatea contemporană în totalitatea ei, atât ca zugrăvire de moravuri cât și ca studiu de caractere. Își dădea seama – oarecum în nepotrivire cu ceea ce susține în diferite declarații și precizări teoretice – că nu o alăturare de monografii, ordonată sistematic și programatic era ceea ce ar fi putut să exprime mai bine această intenție, ci o întrepătrundere continuă și activă de scene. Totul, în așa fel încât să poată apărea imaginea vieții în curgerea și în varietatea ei de aspecte. Simțea, desigur, că în această direcție forma dramatică putea să aibă și ea un cuvânt de adăugat. Este de presupus că dacă viața scriitorului nu s-ar fi frânt atât de timpuriu, activitatea sa dramatică ar fi continuat, dacă nu până la egalarea celei de romancier, în orice caz, până la un grad tinzând să-i devină un complement necesar.

Și în piesele de teatru, întocmai ca în romanele sale, Balzac denotă trăsături romantice de imaginativ, de vizionar, dispus să construiască aventuri ieșite din comun și să pună în mișcare personaje fabuloase. Nu mai puțin, însă, deslușim în trăsăturile sale de dramaturg și un instinct realist. Ideea că istoria moravurilor face parte dintr-o istorie naturală, idee ce străbate ca un fir roșu conducător în seria sa de romane, apare și în creația de teatru. Într-adevăr, nu îndeajuns de evident, așa încât să indice în mod pregnant o directivă ori să întemeieze un gen, dar oricum putând să anunțe și chiar să reprezinte un proces de tranziție: de la teatrul romantic înspre unul realist.

3. Un teatru de moravuri și de societate. Al. Dumas-fiul

Ne aflăm la mijlocul secolului al XIX-lea. Creația dramatică franceză, în această epocă, începea să cunoască un proces de cotitură. Drumul dinspre teatrul romantic înspre unul de concepție și factură realistă se definea limpede, apărea în plină și bogată desfășurare. Dezbateri

teoretice – în presă, în saloane, în cenacluri, în medii scriitoriceşti şi universitare – îşi dădeau mâna cu tot atâtea activităţi practice de teatru. Faza acută a mişcării romantice, cu nota ei revoluţionară, dărâmătoare de „idoli", se încheiase; aceea ce se instituia în locul ei era o fază de resorbiri şi filtrări treptate, cu trageri de învăţăminte, cu corectări extrase din experienţe curente ale vieţii, cu frânări ale imaginaţiei ori ale exaltării sentimentale, pentru ca în schimb accentul să cadă pe descripţii analize şi edificări de moravuri.

În ambianţa acestei procesualităţi, ***Alexandre Dumas – fiul***[1] ocupă un loc central, deţine funcţiuni-cheie. Mai mult decât oricare altul dintre contemporanii săi, şi-a impus să folosească puterea teatrului, de a impresiona sensibilitatea publică, de a crea stări de spirit, de a se manifesta cu folos educativ în direcţie socială şi morală. A întâmpinat şi rezistenţe. Majoritatea contemporanilor, însă, i-au acordat încredere, respect, simpatie, unii dintre aceşti contemporani nu au ezitat în a-l numi „conştiinţă a secolului", „conducător spiritual", „model de gândire artistică şi cetăţenească".

În primele sale manifestări ca dramaturg, Al. Dumas-fiul păstra încă evidente legături cu maniera romantică iniţială. Aceasta, şi prin contagiune spirituală cu epoca, şi prin trăsături ale temperamentului propriu, şi prin pronunţată aplecare a scriitorului înspre „cazuri" aparte, înspre „situaţii" excepţionale.

Dama cu camelii (la Dame au camélias) datează din această perioadă. Piesa – se spune – a fost scrisă pe petece de hârtie, în numai zece zile. Avea să constituie unul din marile succese teatrale ale întregului secol al XIX-lea. Triumful de pe scenă, totuşi, nu a împiedicat ca în comentariile vremii să abunde reticenţe, proteste, chiar şi rezistenţe de-a dreptul radicale. Puteau fi auzite întâmpinări de felul acestora: autorul a sporit cu încă un exemplar şirul curtezanelor şi al păcătoaselor devenite obiect de tratări melodramatice în romanele şi în teatrul vremii; sau: rareori o mai evidentă dovadă de „prost gust", de melodramă în sensul rău al cuvântului, de transpunere pe portative burgheze a ceea ce abatele Prevost intenţionase în *Manon Lescaut* sau Victor Hugo în *Marion Delorme;* sau: este discutabil dacă s-ar putea trece peste anumite convenţii sociale, indiferent cât de puternice şi cât de umane argumente sentimentale ar putea să li se opună; ş.a.m.d. De fapt, unele din aceste întâmpinări rămâneau oarecum alături de adevărata atitudine luată de scriitor. Marguerite Gautier, eroina dramei, fie şi absolvită moralmente, continua să rămână în afara principiilor sacrosancte ale familiei, ceea ce i se acorda, prin pledoaria inclusă de autor în drama sa, era o putinţă de purificare sufletească, de reculegere şi ispăşire intimă, de împăcare morală cu societatea, de readucere a lucrurilor într-un echilibru imanent, în stare să reflecte generozitate, adevăr uman, frumuseţe a sentimentelor.

Pe măsură ce Al. Dumas-fiul îşi dădea seama că ar putea să fie un reformator, s-a legat de ideea unui „teatru util", cu implicaţii sociale şi moralizante, ferit atât de ceea ce l-ar putea orienta spre dezbatere abstractizantă, cât şi de ceea ce l-ar putea împinge pe panta amuzamentului pentru amuzament. Din acest punct de vedere, ideile saint-simoniene şi

1 A trăit între anii 1824–1895. Era fiul natural al lui Al. Dumas. Primele sale creaţii dramatice (*Dama cu camelii,* 1852; *Diana de Lys,* 1853) au fost scrise mai întâi ca romane. Întâii ani de tinereţe i-au fost ani zvăpăiaţi, înglodându-l în datorii pe care avea să le răscumpere din greu, prin scrisul său de romancier şi dramaturg. Celebritatea ca dramaturg i-a venit prin *Dama cu camelii;* aceasta – putem spune – avea să-i asigure şi posteritate în teatrul lumii. În unele din piesele sale – *Lumea uşoară (le Demi-Monde), Chestiunea de bani (la Question d'argent), Fiul natural (le Fils naturel), Tatăl risipitor (le Père prodigue)* – se resimte influenţa lui Scribe. Piesele cu caracter didactic-moralizator nu au mai înregistrat succese asemănătoare; au trezit mai degrabă polemici şi discuţii. Sunt de amintit, dintre acestea: *Ideile doamnei Aubrey (Les idées de Madame Aubrey), Străina (l'Etrangere), Denise, Franvillon.*

cuceririle în plină ascensiune ale gândirii pozitiviste îi constituiau puncte de reazem și tot atâtea confirmări. Nu aderă câtuși de puțin la ideea artei pure, protestează cu putere împotriva formulei „artă pentru artă". Scriitorul – indiferent căror genuri s-ar dedica – trebuie să-și atribuie o misiune, să-și întemeieze o conștiință militantă. O literatură care să nu aibă în vederile ei perfecțiunea ființei umane și a raporturilor acesteia cu societatea, ar fi, pur și simplu, o „literatură rahitică și nesănătoasă, o literatură născută moartă".

Teatrul – ni se spune în prefața la *Fiul risipitor* – își are caracterele lui aparte și exigențele lui necesare. Trebuie să furnizeze maselor de oameni subiecte în măsură să le indice sensuri de viață, să le dea înălțime, să le emoționeze. Capodopera pentru capodoperă ar semăna cu o satiră necuprinzând în ea și un învățământ util sau cu un diagnostic neindicând și remediile corespunzătoare. Prin omul-individ trebuie să se întrevadă și să se ajungă la o idee de umanitate, cu interes și pasiune pentru adevărurile constitutive ale acesteia, pentru destinația ei superioară.

Ca și tatăl său, dar cu alte criterii și alte judecăți decât ale acestuia, Al. Dumas-fiul este prezent în epocă. Nu excludea spiritul revoluționar al celui dintâi. Considera, însă, că în multe din problemele epocii este necesar să se procedeze mai ales pe căi de reformă morală de persuasiune dreaptă, de punere în stare de vibrație a cât mai multor resorturi și virtualități sufletești, toate acestea trebuind să conducă înspre ameliorarea legilor, a instituțiilor, a unor forme omenești de viață. De aici, convingerea scriitorului și a teoreticianului totodată, că un autor de teatru este dator să dea la iveală piese cu teză. Și anume: piese în care să se pledeze pentru reconstituirea și apărarea familiei; în care ideea de egalitate și de justiție să fie exprimată și prin fapte exemplificatoare, nu doar cu principii și deziderate; în care instituția căsătoriei să fie scoasă de sub amenințarea atâtor prejudecăți ori moravuri dizolvante; în care să se atragă atenția, atât bărbaților cât și femeilor, asupra îndatoririlor lor domestice; în care să se aibă în vedere condiția fizică, morală și socială a copilului, întrucât atât pe față cât și pe nesimțite viciile, egoismele ori unele argumente de moment ale părinților îi pot periclita și chiar distruge soarta. Adesea – ținea să afirme – ne gândim mai puțin decât s-ar cuveni la asistența pe care atât părinții cât și societatea în cauză o datoresc copiilor. Trecem cu ușurință peste acte ale seducătorilor de meserie, dispuși ca pentru plăceri pasagere să ignoreze ori să îngroape destine. Lăsăm ca instituția căsătoriei să devină simplă formă contractuală, când de fapt rostul ei este să fie păzitoare de valori morale și sursă de adevăruri sufletești. Mai mult decât atâta: Al. Dumas-fiul stăruia în ideea că teatrul trebuie să meargă cu programul său moralizator până la a cere modificări de rigoare în legislațiile țărilor, ca și în prevederile de resort din codurile civile și codurile penale ale lumii.

Problema iubirii îl preocupă îndeosebi; o găsim în centrul multora din scrierile sale. Fondul chestiunii stăruie în ape romantice: tensiunea pasională, desfășurare largă, vibrație înaltă, dreptul la iubire privit ca un drept natural al făpturii umane. Apar însă și deosebiri; unele din acestea, chiar, în pronunțată opoziție cu punctul de vedere propriu-zis romantic. Pasiunea, într-adevăr, se bucură de respect; nu se ajunge, însă, până la divinizarea ei. Trebuie să avem înțelegere față de consecințele cărora ar putea să le dea naștere, dar, aceasta, nu într-un mod absolutizant, așa încât să se alunece într-un fel de toleranță generală, cu desființarea ideii de datorie și a oricărei judecăți raționale. Adevărata pasiune – ni se spune – este rară. Să nu o confundăm, deci, cu toate acele simple împrejurări ori aventuri amoroase, în care de cele mai multe ori sentimentul este abia pâlpâitor! Dramaturgul, în aceste cazuri, manifestă anumite severități. Nu este dispus să admită ori să găsească legăturilor efemere fie și o elementară frumusețe, pe toate acestea, le vede sfârșindu-se în ură, dispreț reciproc,

amărăciune. Da! – iubirea poate justifica şi întemeia drepturi, nu înseamnă, însă, că prin aceasta erorile ei, cu atât mai mult *toate* erorile, se pot pune la adăpostul acestor drepturi. Pe baze oscilante, reclamând tot timpul concesii şi compromisuri, e greu să se poată întemeia o morală. Oricum, ceea ce este de natură să şubrezească instituţia familiei, ori s-o smulgă din funcţionarea ei onestă şi senină, nu trebuie să beneficieze de absolviri ori judecăţi îngăduitoare. Al. Dumas-fiul, aici, pare mai aproape de drama burgheză din sfera iluministă a lui Lessing şi Diderot decât de exaltarea romantică a multora dintre contemporanii săi. Sunt situaţii, acestea, în care responsabilitatea directă a indivizilor trebuie să se conjuge cu responsabilităţi le comunităţii corespunzătoare; în orice eroare personală, în mod vădit sau în mod difuz, există şi germeni ori filtrări ce ţin funciar de mediul înconjurător. Nu toate denotă ipocrizii, convenţii lipsite de sinceritate, gesturi, forme şi atitudini fariseice. Sunt şi prejudecăţi ce închid în ele o virtute ori mai multe virtuţi; exprimă criterii şi aşezări durabile, tradiţii constituite, mijloace prin care o instituţie – în speţă familia – înţelege să-şi apere şi să-şi asigure în ordine continuitatea ei necesară.

Ar fi prea lung, desigur ar fi şi neesenţial, să ne oprim asupra subiectelor în parte. În genere, subiectele dramelor seamănă unele cu altele. Reprezintă intrigi, în bună parte construite, iar tezismul acestora, adesea vizibil artificios, poate apăra pentru optica noastră de moderni de-a dreptul desuet. Între personaje, însă, unele categorii ale acestora ne atrag cu deosebire atenţia; psihologia lor se numără printre părţile durabile ale acestei dramaturgii.

„Monsieur Alphonse“ şi ducele de Septmonte – ca să nu-i amintim decât pe aceştia – reprezintă încarnări tipice ale egoismului masculin. Afişează aerul unor „oameni de lume“; în realitate, sunt vanitoşi în sensul urât al cuvântului, se socotesc cuceritori, în totul, se lasă să fie răsfăţaţi şi chiar pretind aceasta; nu au scrupule, consideră că li se cuvinte totul. Astfel, sub aparenţe de stil şi de civilizaţie, ascunde de fapt vulgaritate, mediocritate, sărăcie sufletească. Sunt gata ca pentru bani să încheie tranzacţii mizerabile, să contracteze căsătorii de interes, să destrame destine, să-şi calce în chip cinic cuvântul dat.

În galeria „curtezanelor”, câteva nume – Marguerite Gautier *(Dama cu camelii),* Albertine Delaborde *(Tatăl risipitor – le Père prodigue),* Silvanie de Terremonde *(Principesa Georges – la Princesse Georges)* ş.a. – se bucură de celebritate. Avem de-a face, în cazul acestora, nu cu o trăsătură menită să uniformizeze ori să schematizeze, ci cu un întreg evantai de situaţii, pe cât de pitoresc ca înfăţişare, pe atât de ilustrativ ca psihologie umană. Mai precis: întâlnim şi curtezana prinsă cu inconştienţă tinerească în vârtejurile ameţitoare ale unor clipe de fericire; şi curtezana stăpân pe mişcările ei, atentă la realităţile vieţii şi curtezana dispusă să reflecteze la aşezarea ei într-o viaţă cuviincioasă şi curtezana cu suflet de gheaţă şi curtezana capabilă să-şi apere o demnitate a ei, ca fiinţă umană ş.a.m.d. Criticii dramaturgului, nu arareori, i-au imputat acestuia o anume lipsă de deferenţă, ori o anume neîncredere în realitatea onestităţii feminine. Obiecţia, în linii generale, era nedreaptă, astăzi, încă, ar continua să fie la fel de nedreaptă. Dacă într-adevăr dramaturgul a insistat asupra unor laturi de culpabilitate feminină, nu este mai puţin adevărat că în toate cazurile asupra cărora s-a oprit, fie şi în cele de gravitate notorie, a ţinut ca în judecata noastră să străbată întotdeauna şi o undă de simpatie, de înţelegere şi de compasiune pentru nefericirile soartei omeneşti.

Câteva cuvinte, neapărat, şi despre *raisonneur*-ii lui Al. Dumas-fiul. Prezenţa acestora ţine de mai mulţi factori. Mai întâi, factori bine constituiţi în tradiţia franceză şi descinzând din aceştia: raţionalismul cartezian, spiritul clasicizant, moralismul pascalian, o moştenire devenită aproape regulă dramatică de la Molière încoace, exemplul iluminist propus de

Diderot. Apoi, factori derivând din psihologia scriitorului ca om şi din sentimentalismul moralizant al concepţiei sale despre teatru. În piese ca *Demi-Monde, O vizită de nuntă (Un visite de noce)* sau *Prietenul femeilor (l'Ami des femmes), raisonneur*-ul este însuşi personajul principal. În majoritatea pieselor, însă, rolul acestui personaj este să arbitreze între situaţii contrarii şi să repună lucrurile în regim normal de funcţionare. Personajul nu se lasă surprins de evenimente; prevenindu-le la timp, găseşte soluţii prin care să le poată stăpâni. Nu se grăbeşte niciodată; înainte de a-şi pune cuvântul, a chibzuit cu linişte între diferitele argumente posibile. Nu-şi arogă merite şi însuşiri absolute, de natură a-l situa deasupra semenilor săi, totuşi nu se îndoieşte de sine şi nu este dispus ca asupra unei decizii pe care a pronunţat-o să revină cu amendări sau concesii. Se fereşte de a deveni monocord, înţelege ca în funcţie de situaţiile în joc să se rostească adecvat, cu notă gravă când se cere aceasta sau dimpotrivă cu modulaţii amuzante, ingenioase ori paradoxale. De la caz la caz, recurge la formulări sentenţioase ori dimpotrivă la trăsături de spirit, la jocuri de cuvinte, la intervenţii capabile să surprindă prin adresa şi fermitatea lor. Intervenţiile lui, în genere, par convingătoare. Câteodată, însă, pot trezi în spiritul nostru şi unele întrebări ori reticenţe. De unde, oare, această certitudine că deţine în mâna sa adevărul? Omeneşte vorbind, este oare cu putinţă ca vreunul din noi să aibă întotdeauna dreptate? Ce este, în fond, acest *raisonneur*? Este o sinteză omenească de virtuţi şi sentimente inspirate din realităţi ale vieţii şi ale societăţii, ori este o formă camuflată a scriitorului de a se înfăţişa şi de a se impune cu prezumţie pe sine?

În vremea sa, ca şi mai târziu, teatrului lui Al. Dumas-fiul i s-au adus diferite critici. De fapt, încă de multă vreme, majoritatea pieselor sale a trecut în tăcere. Era firesc să fie aşa – se afirmă – din moment ce această dramaturgie nu s-a preocupat să-şi lărgească mereu orizontul ci s-a mărginit să dezbată asupra unui număr limitat de teme. Aplecându-se cu precădere asupra unor cazuri excepţionale, scriitorul a lăsat ca atâtea alte aspecte ale vieţii şi ale societăţii, interesante prin varietatea şi complexitatea lor, să treacă neobservate. Iar în ce priveşte tezismul acestor piese, oricât de lăudabil ar fi ca intenţie, rămâne de văzut dacă nu s-a constituit prea mult în magistratură, dăunând prin aceasta atât unui omenesc natural al sentimentelor cât şi emoţiei artistice în sine.

4. Reflexe politice. Lamartine. Latouche

Lamartine[1] – poetul, istoricul, oratorul, omul politic – a avut şi o scurtă apariţie dramatică. Încercările au fost mai multe; ca realizare, propriu-zisă, contează una singură. A scris, de fapt, doar o piesă. Faptul, el în sine ca şi raportat la totalitatea operei, poate părea fără importanţă. Majoritatea istoriilor literare îl trec sub tăcere sau, cel mult, se mulţumesc să-l menţioneze în mod fugar. Adevărul, însă, cel puţin în contextul romantic al creaţiei dramatice şi al activităţii de teatru, nu se poate opri aici. Piesa în cauză, şi aceasta ca multe altele în epocă, nu era de natură să facă propriu-zis carieră dramatică; este însă dintre acelea care intră cu un specific caracterizator în climatul şi procesualitatea mişcării ce ne interesează aici.

Piesa se numeşte: *Toussaint-Louverture.* Poartă numele personajului principal, un erou haitian intrat oarecum în legendă sub reputaţia de „Napoleon al negrilor" *(Napoléon des noirs).* Se crede că Lamartine s-a condus după date biografice şi caracterizări portretistice

1 Alphonse Marie Louis de Lamartine a trăit între anii 1790-1869. Primele manifestări dramatice datează din tinereţe. Poemul *Clovis,* o seamă de elegii precum şi unele încercări în tragedie urmau să realizeze un proiect ambiţios, vecin ca idee şi proporţie cu o epopee naţională. Începând din anul 1840, Lamartine a fost dominat de sentimentul misiunii sale pe plan politic şi social. În principala sa lucrare dramatică, *Toussaint-Louverture,* pulsează semne ale acestei orientări.

pe care i le-a furnizat generalul Remel, coleg de deputăție în Camera legislativă a Franței. Cine este personajul? Era originar din Tahiti; a slujit în Franța, unde primise instrucție militară și înălțare la gradul de general; în țara sa de origine, s-a aflat în fruntea unei mișcări de negri revoltați; învins în luptă, făcut prizonier, expediat apoi în Franța, din ordinul lui Napoleon, pe atunci prim-consul, a fost încarcerat într-o fortăreață unde și-a și sfârșit zilele.

Acțiunea închipuită de Lamartine pe canavaua acestor date are o anume tinctură melodramatică. Adrienne, nepoata eroului, este îndrăgostită în tăcere de Albert, fiul acestuia, luat ca ostatec și crescut în spiritul civilizației europene. Reîntors între ai săi, avea să fie între aceștia mai mult un străin. Psihologia lui, acum, era pătrunsă de criterii și judecăți dobândite în patria adoptivă. Nu mai era în situația de a înțelege adevăratele mobiluri și adevăratul sens al luptei duse de tatăl său, ca și de puterea de sacrificiu de care Adrienne va ști să facă dovadă.

Nota romantică este îndeajuns de prezentă în toată construcția și în tot coloritul dramei. Atenția autorului se îndreaptă mai mult spre sentimentele personajelor decât spre evenimentele și desfășurarea acțiunii. Recunoaștem, și aici, trăsături ale poetului: eleganță, armonie, un simț muzical al perioadelor, înălțimi ideale de gândire, puritate și frumusețe a sentimentelor, imagini delicate ca și declamații de forță, melodii cântate aproape în șoaptă alternând cu sunete de putere și de vibrație simfonică.

Trebuie să admitem, totuși, că această piesă se înscrie, mai mult decât în raza de vocație poetică a scriitorului, în aceea de orator și om politic. Putem desluși, în starea de spirit a omului care a scris-o, pe viitorul doctrinar și luptător democrat de la 1848. În discursurile sale, apăreau fraze – mai bine zis puncte de program – ca acestea: „...Simt, îndeajuns de bine, instinctul maselor...“; „...devin din zi în zi, în sinea mea ca simțire și conștiință, revoluționar...“; „...Adio, versurilor!... prefer să vorbesc; aceasta mă însuflețește, mă încălzește, mă dramatizează cu atât mai mult...“. Abolirea sclaviei, în acea perioadă, era la ordinea zilei. În această chestiune, Lamartine socotea că sentimentul comun și inima mulțimii pot fi mai sensibile, mai înțelepte, mai clarvăzătoare decât concepțiile și procedurile oamenilor de stat. De aici, și mărturisirile ce urmează, în legătură cu piesa sa de teatru:

„Nu m-am gândit, câtuși de puțin, să încredințez Comediei Franceze (în text: *Théâtre-Français,* n.n.) această încercare; aș fi destinat-o mai degrabă unui teatru dramatic de bulevard. Am conceput-o mai mult pentru ochii maselor decât pentru urechile claselor de elită cu gusturi rafinate. Iată, astfel, și ceea ce poate explica mulțimea imperfecțiunilor existente în această lucrare. Este o piesă a cărei optică reclamă licăriri din soare, din lună, din țevi de tun...“.

Din punct de vedere teatral, atât acțiunea în sine a piesei cât și ceea ce putea să-i urmeze ca transpunere scenică, sunt puțin convingătoare. Lui Lamartine, om de visare și poet înclinat spre epopee, geniul dramatic i-a lipsit. Intenția, totuși, trebuie luată în seamă. Ea se înscria într-o finalitate generală a mișcării romantice; o mișcare ce trebuie să ducă spre deschideri, prospecțiuni vizionare în realizarea evolutivă a lucrurilor.

Henri de Latouche[1] figurează în dicționare și enciclopedii, nu în egală măsură și în istoriile literare. În vremea lor, romanele *Grangeneuve* și *Fragoletta* păreau ingenioase și spirituale; timpul, însă, nu le-a mai acreditat. Aceeași soartă au avut-o și cele câteva piese de

1 Hyacinthe-Joseph-Alexandre Thabaut de Latouche, pe scurt Henri de Latouche, a trăit între anii 1785–1851. O primă încercare dramatică, *Proiectele de înțelepciune* (*Les Projets de sagesse,* 1811), părea o promisiune. Alte două comedii, scrise în colaborare cu Emile Deschamps – *Selmours* și *Turnul favoarei (Le Tour de la faveur)* – au reprezentat în epocă, la Teatrul Favart, apreciabile succese de public. Ca atitudine politică, scriitorul s-a declarat adversar hotărât al Restaurației. Căderea spectaculoasă a piesei *Regina Spaniei,* totuși principala sa lucrare dramatică, l-a afectat profund. Și-a impus, până la sfârșitul vieții, un exil voluntar. În acest exil, însă, a dat la iveală poeme și romane, partea substanțială a carierei sale literare.

teatru pe care le-a scris. Dramaturgia, totuşi, oricât de pronunţat le-ar fi fost eşecul, trebuie să le menţioneze. Meritele lor – dacă pot fi numite aşa – au puncte de asemănare cu cele amintite în dezvoltările anterioare. Aceste piese se înscriu într-o frescă, fac parte dintr-un climat, exprimă ceva din nevoia de omniprezenţă a spiritului romantic în multe situaţii ale vieţii şi ale societăţii.

Este în cauză, mai ales, piesa *Regina Spaniei (la Reine d'Espagne).* Intriga, până la un punct, seamănă cu acelea în care Scribe, prin mijloacele sale comice, se dovedea în epocă un expert. Asistăm la lupta ce se dă între un trimis al lui Ludovic al XIV-lea, regele Franţei, şi regele Carol al II-lea al Spaniei, primul interesat ca tronul lui Carol Quintul să rămână fără urmaş, celălalt având din partea Austriei sarcina de-a asigura perpetuitatea sângelui regal, eventual şi cu preţul unui adulter.

Prima reprezentaţie: 5 noiembrie 1831, la Théâtre-Français. S-a fluierat ostentativ, insistent. O parte din presă, reprezentând sentimente şi interese din sfere aristocratice, a numit-o „operă de scandal şi oroare“, încărcată de „obscenitate revoltătoare“. O a doua reprezentaţie nu a mai avut loc. Autorul, el însuşi, şi-a retras piesa de pe afiş. Dar, aceasta, nu cu sentimentul unui înfrânt, ci cu hotărârea ca pe alte căi să poarte mai departe lupta.

A urmat publicarea piesei. În prefaţă, Latouche consideră că subiectul asupra căruia s-a oprit avea în obiectivul său o chestiune dreaptă, necesară. „Am vrut – declară textual – să lovesc prin ridiculizare o anume educaţie, ce se practică încă frecvent la curţile europene; să arăt cum diplomaţia dă târcoale alcovurilor regale, cum religiile care se coboară la a juca roluri politice ajung să nu mai aibă nimic sfânt în ele...“. Din păcate, tonul iritat şi subiectiv, îndreptat atât împotriva presei cât şi împotriva „publicului orb, stăpânit în mod surd de spontaneitatea instinctuală“, făcea ca aceste explicaţii să fie întâmpinate cu rezerve sau reticenţe. Eşecul de la premieră lăsase în cugetul autorului urme care refuzau să se absoarbă. Ceea ce a contribuit ca Latouche să nu înscrie o carieră dramatică mai cuprinzătoare a fost, poate nu o lipsă de vocaţie scriitoricească în materie, cât psihologia lui ca om, gata să alunece în vanităţi irascibile şi pasionalitate egocentrică.

5. Adiacenţe comice. Scribe

Putem vorbi şi de o prezenţă a comediei în tabloul general al teatrului romantic francez? În mod direct, nu; genul comic nu a împrumutat şi nu şi-a însuşit nimic din aparatura doctrinară a mişcării. Indirect, însă, o seamă de apropieri sunt posibile. Faptul priveşte un anume sentimentalism romantic, cu forţă de iradiere şi propagare, în a cărui ambianţă vodevilul, formă de melodramă veselă şi-a descoperit noi principii şi posibilităţi de dezvoltare.

În raport cu formele vechi de teatru comic, vodevilul putea să însemne alunecare în facilitate, în intrigi de suprafaţă, în lăsare a sentimentelor, a caracterelor ori a ideilor pe planuri secundare. Personajele ca atare, cu profilul lor psihologic şi cu specificul lor ca individualităţi umane, contează mai puţin. Prioritatea, aici, revine evenimentelor; *acestea,* de regulă, polarizează interesul publicului spectator. Mersul acţiunii, mai mult decât prin întretăieri punând în cauză pasiuni şi caractere, este asigurat prin manevre de fapte şi situaţii. Personajele nu-şi au o individualitate proprie decât într-o măsură redusă; preocuparea prioritară a scriitorului este să înnoade intrigi spumoase, să manevreze cu abilitate situaţii contrarii, în aşa fel încât până în cele din urmă să se ajungă la deznodăminte fericite, putând să procure publicului spectator delectări de moment, fără încordări şi probleme.

Am greşi dacă am considera acest gen numai sub latura lui facilă, ca expresie a unei societăţi euforice, în căutare de amuzament ori satisfacţii efemere. Într-adevăr, este în rostul lui să provoace şi să propage râs, utilizând pentru aceasta o gamă largă de mijloace, de la situaţii bufone până la *qui-pro-quo*-uri abile, cu spirit, culoare şi ingeniozitate. În acelaşi timp, însă, trebuie să ne dăm seama că genul nu trăieşte numai din contingenţe, ci şi din forme de spiritualitate mai constituite, cu tradiţii şi cu rădăcini în mentalitatea unor comunităţi umane anumite. Într-o evidentă măsură, vodevilul modern este o continuare a farsei medievale din secolele XIV-XV; piesă de proporţii reduse, aplecată de regulă asupra unor fapte obişnuite ale vieţii, fără pretenţii morale, religioase sau filozofice, dar oricum cu un curaj franc în a denunţa vicii şi în a le sancţiona prin ridiculizare.

Într-un fel, prin nota lui de mai multă realitate, ca şi prin caracterul cu deosebire actual al subiectelor sale, vodevilul venea în conflict cu o seamă de date ale teoriei romantice. Într-alt fel, însă, trebuie să admitem că apariţia şi înflorirea genului devenea cu putinţă în atmosfera de sentimentalism iniţiată şi întreţinută de mişcarea romantică. Amestecul de realism şi de fantezie din datele lui constitutive i-a folosit. Odată instaurat, vodevilul avea să se dovedească un gen durabil; s-a bucurat de la început de primiri confortabile şi în cariera sa a fost mai ferit de controverse decât drama romantică propriu-zisă.

Timp de patru decenii, scena comică franceză a fost ocupată de un nume proeminent: ***Eugène Scribe.***[1] Nu-l putem socoti nici un mare scriitor, nici un observator perspicace al vieţii, nici un psiholog, şi nici un pictor de moravuri în adevăratul înţeles al cuvântului. Avea totuşi o neobosită şi nedezminţită virtute, ştia să facă şi să scrie teatru, să construiască pentru scenă, trăsături ce i-au adus, pe linie comică, o reputaţie egală cu aceea a lui Al. Dumas-fiul ca părinte al melodramei.

Scribe a început să scrie pentru teatru într-un moment în care interesul pentru drama romantică scădea în mod simţitor. Vodevilul, deşi într-o fază încă incipientă, cucerea sufragii, unele dintre acestea chiar cu accente de mare siguranţă şi ostentaţie. Departe de a se opune acestui curent, dimpotrivă, Scribe a înţeles să-l canalizeze, imprimându-i ţinută teatrală, apropiindu-l pe cât cu putinţă de înţelesuri ale actualităţii, punându-l în acord cu psihologia publicului de epocă şi – pentru a nu se depărta prea vizibil de partitura romantică – incluzând în comicul său expansiv şi unele note de sensibilitate meditativă.

Primul succes – *O noapte a gărzii naţionale* – datează din 1815. Încă de la acest debut, Scribe a simţit că poate avea de partea sa sprijinul noii burghezii franceze. Un sprijin, de fapt, care s-a menţinut fără intermitenţe până la sfârşitul carierei sale. Zugrăvirea mediului înconjurător ca şi analiza de caractere – cum s-a mai arătat – reprezintă un aspect secundar. Subiectele, însă, sunt variate şi în genere bine întocmite. Unele din acestea, sub o haină de divertisment comic, adăpostesc şi idei de un anume conţinut, de asemenea şi de oarecare patetism sufletesc. *Un lanţ* este tratată chestiunea adulterului şi asistăm la ruptura dureroasă a unei legături, în *Camaraderie* sunt denunţate tare ale societăţii moderne, forme de arivism, parveniri prin relaţii, toate acestea ascunzând în maşinaţiile lor eludări ale talentului şi ale meritului adevărat.

Între toate aceste producţii, *Paharul cu apă, sau efectele şi cauzele (le Vere d'eau, ou les effets et les causes)* ocupă un loc aparte şi prin aceea că în mod contextual această

---

1 A trăit între anii 1791–1861. Primul succes în teatru: *O noapte a gărzii naţionale* (*Une nuit de la garde nationale,* 1815). Succesul de la debut, cu sprijinul noii burghezii franceze, s-a menţinut până la sfârşitul carierei sale. A tratat în manieră comică – reducând la maximum zugrăvirea mediului şi analiza de caractere – subiecte de oarecare gravitate, chiar şi subiecte de un anumit patetism.

piesă ne înfăţişează teoria lui Scribe asupra vodevilului în general, a vodevilului istoric în special. Ideea conducătoare este aceasta: că din cauze mici pot ţâşni efecte mari. Iată, în această privinţă, părţi dintr-un monolog celebru pus în gura personalului Bolingbroke:

„...Nu trebuie să dispreţuim lucrurile mici; prin ele, adesea, putem ajunge la cele mari!... Vă închipuiţi, poate, împreună cu toţi ceilalţi, că revoluţiile, catastrofele politice sau căderile de imperii provin din cauze grave, profunde, importante... Eroare!... Nu ştiţi, pesemne, că o fereastră la palatul de la Trianon, criticată de Ludovic al XIV-lea, şi apărată de Louvois a făcut că nască un război care în acel moment a cuprins Europa... Eu, acesta care vă vorbeşte, Henri de Saint-Jean, care până la vârsta de douăzeci şi şase de ani eram socotit drept un elegant, un zăpăcit, un om incapabil de vreo ocupaţie serioasă, ştiţi în ce fel, dintr-o dată, am devenit om de stat? Am devenit ministru pentru că ştiam să dansez sarabanda, şi am pierdut pentru că eram răcit... Mari efecte produse prin cauze mici – acesta îmi este sistemul...".

Din repertoriul lui Scribe, o seamă de producţii continuă să aibă căutare. Dar, aceasta, nu atât prin calitatea lor de artă ori prin puterea lor de a propaga un mesaj, cât prin facultatea lor de-a fi amuzante. Judecata literară, în stricteţea ei de rigoare, nu putea să-i ierte lui Scribe că a consimţit, cu facilitate, ca din *imbroglio*-ul vieţii, al istoriei ori al sensibilităţii să se facă un *imbroglio* al scenei şi al succesului de moment.

Şi asupra lui Scribe s-au produs opinii diferite în taberele critice. Obiecţiile – acestea mai cu seamă – au în vedere atât mediocritatea orizontului etic al subiectelor cât şi facilitatea industrioasă în care scriitorul s-a instalat cu ştiinţă şi s-a complăcut în mod neîntrerupt. În cele aproape patru sute de piese pe care le-a scris – ni se spune – nu există nici un personaj care să poată lăsa impresii durabile în mintea oamenilor. O etichetă convenţională, declarativă – colonel, medic, baron, agent de schimb, făptură feminină ingenuă ş.a. – este cam tot ce ştim despre aceste personaje. Toate, fără excepţie, au mai mult aer de manechine decât de făpturi cu o personanţă proprie. Autorul nu se gândeşte să le imprime autoritate şi ceva revelatoriu; interesează, nu prin ceea ce ar putea să reprezinte prin ele însele, ci prin chipul cum pot furniza şi pot asigura desfăşurarea unei intrigi. Autorul le foloseşte ca pe nişte rotiţe în funcţionarea unui mecanism; într-adevăr, bine întocmit şi bine mânuit, dar în ultimă instanţă mecanism, atât şi nimic mai mult. Lumea pe care aceste personaje ne-o aduc înaintea ochilor este o lume mediocră, în care interese imediate ale bunei stări şi ale bogăţiei trec înaintea oricăror alte criterii ori forme de comportare. Sentimentul, idealul moral, dezinteresarea superioară – toate acestea – rămân cel mult la suprafaţă; averea, cariera, poziţia în societate, situaţia confortabilă, iată ce trebuie să intre în calculele prioritare ale vieţii. Raţiunea nu este scop în sine, există în măsura în care poate conduce înspre o utilitate practică ori socială. În plus piesele abundă în coincidenţe, în confuzii căutate cu dinadinsul, în procedee-tip, în *qui-pro-quo*-uri, ceea ce pentru moment poate să le asigure eficacitate şi aplauze, dar nu şi soluţii de durată.

Paralel cu acestea, s-au emis şi păreri de natură să corecteze şi să atenueze efectele obiecţiilor amintite. Găsim în piesele lui Scribe o adresă sigură, o vivacitate neîntreruptă, o putere ingenioasă ca prin vaste şi complicate ocoluri să se ajungă totuşi la ţinta propriu-zisă, intuiţii juste privind procedeul propriu de teatru, în totul un meşteşug aparte, bine pus la punct, în a crea ambianţă de comunicare între scenă şi sală.

Spiritele rafinate, în epocă, aveau motive să nu adere sau cel mult să adere cu rezerve la această operă. Reacţionau fireşte şi împotriva mulţimii ei de artificiozităţi, şi împotriva goanei evidente după aplauze. Spectatorul popular întâmpina anume greutăţi în a-şi găsi afinităţi cu un asemenea teatru. Publicului burghez, piesele lui Scribe îi conveneau în totul. Descoperea în ele imaginea unor voluptăţi şi aspiraţii comode, precum şi aplecarea spre

bucuriile suficiente ale bunăstării. Un reflex, desigur, al psihologiei burgheze mai întâi în perioada Restaurației, apoi a Monarhiei din Iulie, cu optimismul ei pe cât de încărcat de prejudecăți, pe atât de mulțumit și împăcat cu sine.

6. Împletire de realism și romantism. Émile Augier

Suntem îndreptățiți, oare, ca în sfera de manifestări a teatrului romantic să-l înscriem și pe ***Émile Augier***?[1]

În anumite privințe, putem avea îndoieli. Augier provenea dintr-un mediu burghez înstărit, cu tradiții bine constituite, într-o atmosferă de respect sacrosant în ce privește familia, virtuțile și normele ei de viață. Găsim în trăsăturile de caracter ale omului și ale scriitorului depline confirmări în acest sens: bun-simț, intuiții juste, putere de observație, cădere precisă pe fapte reale. Construcția imaginativă, visul și visarea, exagerările de orice fel, alunecarea în extreme, toate acestea îi sunt și îi rămân străine, se apără împotriva lor în mod simplu, organic, prin însăși conformația lui naturală. Refuză ceea ce poate părea ambiguu, învăluit în nuanțe speculative sau sceptice, înțelege ca în ceea ce crede să pună claritate, tărie, fermitate deplină. Este gata să proclame direct, cu glas tare, ceea ce alții ar prefera să tacă ori să se rostească difuz, cu preveniri, precauții, cu adevăruri ocolite sau spuse pe jumătate. În felul său de a fi, implicit și în acela de a gândi. Augier socotea că sănătatea fizică și sănătatea morală se contopesc într-o singură realitate. Era un om cultivat, făcuse studii clasice, îi cunoștea, deopotrivă, pe greci și pe latini, păstra un respect deplin pentru clasicii francezi și este limpede că în sinea sa se vedea descinzând pe linia inițiată de Molière și continuată de Regnard, nu mai puțin și pe linia moralismului lui Boileau.

Prin mediul social căruia îi aparținea, prin educația primită, prin temperamentul său egal, împăcat cu sine și împăcat cu societatea vremii sale, prin toate acestea, scriitorul avea să se definească drept o exponentă a unei lumi burgheze ordonate, gata să contemple cu mulțumire bunăstarea materială a acestei lumi și filozofia sa de viață. În centul pledoariei lui morale se va afla familia. Față de anume prejudecăți ale acesteia s-a arătat binevoitor și chiar mai mult decât atâta. Considera că fără aceste prejudecăți atât ordinea socială cât și echilibrul moral al indivizilor ar avea de suferit. Mai presus de orice, prețuiește bunul-simț, vedea în acesta și o calitate a gândirii, și o forță sufletească, în stare de a ne deschide ochii asupra realității, ferindu-ne astfel de rătăcirile imaginației ori de mirajele visării. Lua distanță, față de unele abilități ale procedeului și ale stilului literar. Nu credea – de exemplu – în virtuțile ironiei, în jocurile subtile de nuanțe, în reticența sceptică, în oscilațiile ori aproximațiile de orice fel; prefera ideea limpede, spusă răspicat, capabilă să creeze judecăți și stări de spirit comune. Considera, în genere, că înțelepciunea sănătoasă este aceea ce se poate adresa cu folos moral, ca și cu folos practic, mediei umane.

S-ar putea ca aspectele amintite mai sus să ne poarte gândul mai mult spre drama burgheză sau spre drama realistă pe atunci în pregătire, decât spre teatrul romantic propriu-zis.

---

1 Émile Guillaume Victor Augier (1820–1890) și-a început cariera literară ca poet. După o serie de preservări în acest sens – opt piese în versuri – a înțeles că vocația sa ca scriitor avea să fie alta. De la teatrul său în versuri n-a avut decât eșecuri. În schimb, *Ginerele d-lui Poirier,* comedie scrisă în proză, i-a adus dintr-o dată notorietate. Esteticienii continuă să afirme că dramaturgia sa este săracă în literatură propriu-zisă. Faptul poate fi discutat. În orice caz, sub raport documentar, această dramaturgie rămâne revelantă. În special, felul cum a văzut raportul dintre aristocrația în declin și burghezia în ascensiune și cum a știut să ilustreze dramatic acest raport reprezintă în literatura vremii un moment caracteristic, un bun câștigat.

Există, totuşi, şi un filon romantic, pe care deopotrivă trebuie să-l avem în vedere. Augier nu se mulţumeşte să constate, să descrie, să înfăţişeze; totodată, şi militează. Am greşi, socotind că soluţiile lui ca dramaturg s-ar baza doar pe judecăţi reci, definitive, dintr-o ordine strict raţională ori strict pragmatică a vieţii. Întâlnim, în acest teatru, nu numai acceptări şi împăcări cu situaţii existente, ci şi atitudini, demersuri, proteste. Sub aparenţă liniştită, stăruie fervori şi participări active. Cugetul scriitorului, contrariu unor aparenţe, se află în stare de vibraţie. Augier, într-adevăr, refuza să se înduioşeze oriunde şi oricând. Reabilitarea din principiu a curtezanei – de exemplu – îi părea şi naivitate, şi ipocrizie. Într-un fel, incontestabil, se declara împotriva unor mode şi poncife romantice. Sentimentalismul, categoric, îl indispunea; nu însă şi sentimentul propriu-zis. Dimpotrivă! Înţelegea că acesta să fie respectat şi ca în multe acte de viaţă să reprezinte criteriul prioritar. Dovadă, între altele, felul cum considera că la temelia căsătoriei şi a familiei trebuie să se afle dragostea.

Augier şi-a început cariera dramatică prin a scrie piese în versuri: *Cucuta* (*la Ciguë*, 1844), *Un om de bine* (*un Homme de bien*, 1845), *Aventuriera* (*l'Aventurière*, 1848), *Gabrielle* (1849), *Philiberte* (1853). Nici una din aceste piese nu s-a impus cu adevărat. Sunt totuşi interesante prin ceea ce puteau să anunţe cu privire la concepţia şi evoluţia dramaturgului. De pe acum – se poate spune – acesta se afla în posesiunea ideilor sale generale. Este împotriva tendinţelor maladive din unele manifestări romantice, consideră viaţa drept o chemare la activitate şi împlinire, nu pretext de abdicări şi atitudini morbide. Forma versificată nu-i era proprie, contrasta deopotrivă şi cu natura subiectelor tratate, şi cu temperamentul său ca scriitor. Era mai mult o tradiţie, căreia dintr-o prejudecată a vremii socotea că trebuie să i se supună. Avea s-o părăsească de îndată ce a intrat în stăpânirea mijloacelor lui artistice de maturitate şi pe măsură ce îşi dădea seama că a sosit vremea ca în programul romantic să se producă modificări şi convertiri esenţiale.

Ajungem astfel la comedia de moravuri, gen în care Augier va excela, ca un adevărat maestru în epocă. *Ginerele d-lui Poirier* (*le Gendre de M. Poirier*, 1854), în această privinţă, este întâia sa capodoperă. Socialmente, avem în ea un tablou de epocă al amestecului de clase: o aristocraţie deposedată de vechile ei privilegii, dar păstrându-şi încă mentalitatea blazonardă şi o burghezie în ascensiune, cu un orgoliu propriu şi cu veleităţi nobilitare. Augier, în final, va lăsa ca balanţa simpatiei şi a soluţiilor sale să încline de partea burgheziei, dar aceasta nu în mod brusc, cu ostentaţie, cu darea pe faţă a unei teze, ci dimpotrivă lăsând să vorbească ambele părţi, cuvântul hotărâtor avându-l faptele. Merită, în această privinţă, să reproducem un faimos schimb de replici între ginerele-aristocrat şi socrul-burghez:

„*Gaston:* Vino, Hector, vino! Ştii tu pentru ce Jean Gaston de Presles a primit trei lovituri de archebuză în bătălia de la Ivry? Ştii tu pentru ce François Gaston de Presles s-a urcat cel dintâi pe metereze în asaltul de la Rochelle? Pentru ce Louis Gaston de Presles s-a jertfit la Hogue? Pentru ce Philippe Gaston de Presles a capturat două drapele la Fontenoy? Pentru ce bunicul meu a murit la Quiberon? Ei bine, pentru ca d-l Poirier să devină într-o zi *pair* de Franţa şi baron!

D-l Poirier: Ştiţi, domnule duce, pentru ce am muncit câte paisprezece ore pe zi timp de treizeci de ani, pentru ca privându-mă de tot am adunat ban cu ban patru milioane? Pentru ca d-l marchiz Gaston de Presles, care nu a murit nici la Quiberon, nici la Fontenoy, nici la Hogue, nici în altă parte, să poată muri de bătrâneţe pe un pat de puf, după ce va fi trecut prin viaţă fără să facă nimic...".

Piesa se încheie optimist. Aceasta, în bună parte graţie Antoinettei, fiica lui Poirier. Numele lui Gaston, precum şi declaraţiile lui cavalereşti, într-adevăr, îi păruseră seducătoare.

În afara sentimentului ce se năştea, îi măguleau, totodată, şi o vanitate a ei de mic-burgheză. Se afla la mijloc, nu mai puţin, şi un anume idealism de femeie, dublat de ataşamentul afectiv intervenit între timp. Antoinette, astfel, înţelegea să-şi apere, deopotrivă, şi dragostea şi căsătoria. Este o făptură cu tact, cu inteligenţă sensibilă, cu o mobilitate sufletească făcută din nuanţe, de asemenea şi din accente naturale, simple, de bună şi graţioasă înţelepciune. Până în cele din urmă, marchizul de Presles, care în fondul său uman nu era funciarmente rău, va rămâne în familie, nu ca victorios, nici ca învins, ci înscriindu-se pe date posibile, convenabile, în curgerea şi agregările curente ale vieţii. Antoinette, astfel, a ştiut să-şi recâştige soţul şi a educa părintele. Avem de-a face cu un personaj căruia autorul a ţinut să-i confere o calitate aparte, aceea de a conforma şi mânui moravuri. Printr-un asemenea final, Augier dădea două câştiguri de cauză: unul, acelei părţi din burghezia vremii care înţelegea să-şi întemeieze viaţa pe muncă şi onestitate, celălalt, publicului spectator, doritor şi de finaluri fericite, nu doar de melancolii, de situaţii ambigui, de cufundări în suferinţă.

Notarul Guérin (*Maître Guérin,* 1864) este piesa semnificativă privind ştiinţa şi meşteşugul de dramaturg ale lui Augier, atât sub raport tematic cât şi în ce priveşte zugrăvirea de caractere. Intriga nu convinge în totul, este complicată pe alocuri şi oarecum stufoasă, de un romanesc putând să pară voit şi artificios. În ecranul ei, însă, sunt puse să evolueze drame de viaţă şi drame omeneşti puternice, sesizante. Pe de o parte, drama din casa inventatorului, un bătrân maniac, aproape nebun, sacrificând averea fiicei sale până la ultima centimă, acuzând-o în plus şi de ingratitudine, pe de altă parte, drama din familia notarului, om înecat în afaceri tulburi şi practici murdare, tiran de o viaţă întreagă al celor mai apropiaţi ai săi, soţia şi copiii.

Remarcabilă, în această piesă, este desemnarea de caractere. Augier prelungeşte o seamă de esenţe şi colorituri balzaciene. Guérin, notar de ţară, este un om viclean, cunoscător prin rutină profesională al multor forme şi dedesubturi procedurale; este gata să execute pe nefericitul lipsit de apărare, să-şi acopere manoperele invocând articole de lege, să practice cu şiretenie şi abilitate şicane judiciare. Este la curent cu totul, cunoaşte până în amănunt interesele, nimicniciile, intrigile şi ascunzişurile celor care îi calcă pragul; toate acestea, departe de a trezi în el vreun gând cât de cât cinstit sau măcar vreo reacţie moderatoare, dimpotrivă, îl întăresc şi mai mult în apucăturile lui hrăpăreţe, în trăsăturile sale de amoral. Nu-şi face scrupule, nu se gândeşte să-şi încarce mintea şi conştiinţa cu norme sau criterii de conduită, singura lui grijă este ca manevrele sale necinstite să nu atragă atenţia jandarmeriei. În casă, cu ai săi, este aspru, intolerant, fără măcar o umbră de afecţiune. În tovărăşia altora, însă, mimează un aer de bonomie, se dovedeşte petrecăreţ, ţine să treacă drept un om jovial capabil să-i înveselească pe mulţi. Nu-l vedem consimţind vreodată să se modifice sufleteşte; incapacitatea lui, în această privinţă, este structurală.

Doamna Guérin, soţia notarului, de asemenea, reprezintă un caracter. Îşi poate avea un loc al ei bine definit în galeria tipologică a teatrului francez. Aparenţa ei nu spune nimic deosebit. Este o făptură umilă, ştearsă, chiar şi cu ceva vulgar în ea, acceptând ceea ce i-a rezervat soarta fără ca împotriva acestui fapt să poată schiţa fie şi un cât de trecător gest de protest. Nu cunoaşte nimic din planurile şi practicile profesionale ale soţului ei; nici nu dă impresia că acest lucru ar putea s-o preocupe vreodată. Timp de douăzeci de ani, de când durează căsnicia lor, s-a curbat în faţa soţului despot, supunându-i-se total. În clipa când a simţit că actele tiranului ar putea să pună în pericol şi soarta copiilor, dintr-o dată, revolta şi dragostea ei ca mamă vor intra în acţiune, cu nebănuită energie şi voinţă reparatoare.

Şi în alte piese ale lui Augier, portretistica acestuia se impune deopotrivă; valoarea acestor piese este marcată prin tipurile cărora dramaturgul le-a dat viaţă. Fără îndoială, scriitorul adăposteşte în concepţia sa trăsături de moralist, dar, aceasta, nu formulând maxime, nu proclamându-se inventator în materie de morală, ci procedând în genere ca observator obişnuit, cu idei simple şi ferme, reieşite din contacte imediate cu realitatea. Atenţia pe care o îndreaptă asupra moravurilor se caracterizează prin pătrundere şi justeţe. Teza, incontestabil, există. Dar nu într-un chip ostentativ ori prezumţios, gata să rostească rechizitorii şi să pronunţe sentinţe, ci într-unul străbătut mai degrabă de bunăvoinţă şi solicitudine, garantat printr-un simţ robust al realităţii şi un sentiment corespunzător de respect faţă de acesta.

În comediile cu înţelesuri sociale şi politice – mai cu seamă trilogia: *Neruşinaţii* (*les Effrontés,* 1861), *Fiul lui Giboyer* (*le Fils de Goboyer,* 1863), *Lei şi vulpi* (*Lions et Renards,* 1869) – sunt denunţate moravuri tinzând să transforme politica într-un vast trafic de afaceri veroase, de negocieri ascunse, de tranzacţii ale conştiinţelor. Scriitorul înfierează cu linişte şi obiectivitate atotputernicia banului şi a chestiunilor de bani în societatea vremii sale. Contestă că banul ar putea fi o bază pe care mintea, ordinea şi capacitatea omenească de muncă să poată întemeia ceva legitim şi durabil. Acolo unde banul ar ajunge să fie biruitor, cu atât mai mult singurul biruitor, ura, violenţa şi haosul moral se vor instala aproape ca de la sine. Totul – relaţiile sociale, viaţa de familie, sentimentele personale – pot cădea victime în gheara acestei fatalităţi. Doar arareori – ni se spune – banul şi onestitatea pot face casă, bună. Dorinţa de avere, când aceasta devine obsesivă ori principiu prioritar de acţiune, chiar dacă în formă respectă litera legii, duce totuşi înspre invertiri ale conştiinţei, înspre înceţoşări ale distincţiei posibile între bine şi rău. Roussel, un personaj din piesa *Centură aurită (Ceinture dorée),* îşi dă seama de aceasta şi într-un moment de luciditate a conştiinţei sale reflectează: „...Evident, mi-am spoliat acţionarii – trebuie să declar aceasta! Cum de-am putut s-o fac, în schimbul acelei sume mizerabile?!... Şi când mă gândesc că atunci, făcând aceasta, mă socoteam în dreptul meu!...”.

Din mai multe puncte de vedere, teatrul lui Augier s-a dovedit util. Părţi întregi din acest teatru au încă vitalitate, pot figura, şi chiar figurează de fapt, în repertorii permanente ale teatrelor din lume. Care poate fi explicaţia unei asemenea durabilităţi? Totul, în această explicaţie, se sprijină pe actele de măsură ale scriitorului. Intrigile din piesele lui Augier, spre deosebire de acelea ale lui Al. Dumas-fiul, nu caută efecte, nu ţin să vină cu situaţii excepţionale, nu ies din raza simţului comun, nu-şi arogă străluciri aparte, nu pledează sentenţios, nu alunecă în artificii şi convenţii. Faptele sunt puse să decurgă relativ încet, în ritmuri normale ca acelea din curgerea firească a realităţii, dându-ne astfel putinţa ca în desfăşurarea lor să ne recunoaştem şi pe noi înşine. De altminteri, în aceasta stă şi unul din meritele de seamă ale acestui teatru: în trăsături ale unor personaje bine individualizate putem desluşi trăsături reprezentând tipologic categorii întregi de caractere. Scriitorul se fereşte de a-şi da pe faţă, direct, opiniile, judecăţile ori concluziile sale; lasă cititorului ori spectatorului dreptul ca asupra faptelor ce-i sunt puse sub ochi să decidă singur. Ştie că dialogul de teatru îşi are exigenţe şi condiţii aparte. În acest dialog, e necesar ca autorul să rămână în umbră, într-un domeniu – dacă se poate spune aşa – de impersonalitate. Dialogul dramatic va fi cu atât mai în măsură să-şi atingă scopul, cu cât va lăsa ca fiecărui personaj în cauză, cu chipul lui fizic şi spiritual, să i se asigure socialmente şi moralmente statutul cuvenit.

În partea majoritară a creaţiei sale dramatice, Augier se apropie de realişti. Nu i-au lipsit, însă, şi pronunţate implicaţii romantice. Să ne gândim, în acest sens, la felul cum pentru teatru a renunţat la alte planuri şi posibilităţi de viaţă; şi, deopotrivă, să avem în vedere cum

în apărarea *bunului-simț* a înțeles să pună nu numai rațiune și demonstrație, ci și un patetism convingător, izvorât din puternice opțiuni ale ființei sale intime.

7. Vodeviluri: Labiche, Sardou, Courteline

Se știe în ce chip și cu ce proporții, farsa dramatică, socotită până atunci drept un gen minor ori lăturalnic, a putut să capete, atât prin pana lui Molière cât și prin ambianța clasicistă în ce privește studiul de moravuri și caractere, semnificații și prestigii majore. Ceva asemănător, în epoca ce ne interesează aici, se poate spune despre vodevil. Genul, firește, poate părea ușor. Chiar și este, în multe și diferite situații. Are în sarcina lui să producă ilaritate, să creeze bună dispoziție, să caracterizeze cu umor, să reverse fantezie. Nu este mai puțin adevărat, însă, că în aceste libertăți și facilități ale genului pot încăpea și observații mai de valoare, tot așa după cum în atmosfera lui de vervă risipitoare își pot face drum și înțelesuri ordonate, date și agregări de un ordin cuminte, bine constituit.

Adevărata instalare a vodevilului francez, în această atmosferă de epocă romantic-realistă, poartă iscălitura lui ***Labiche***[1]. Timp de patru decenii, neîntrerupt, acest autor s-a dovedit principalul titular al genului. Singur, ca și în colaborare, a scris peste o sută cincizeci de piese. Subiecte vesele; adevărate rezervorii de ilaritate; produse și ale imaginației, și ale tot atâtor observații culese din realitate. Sunt documente prin care se poate afirma că autorul lor și-a asigurat un loc propriu, caracteristic, în galeria râsului universal.

În viața practică de teatru, piesele lui Labiche înregistrau de regulă mari succese de public. Aceasta nu a împiedicat, însă, ca o parte din critica vremii să manifeste reticență și neîncredere. Ce ar putea să ne spună aceste piese mărginindu-ne a le citi în volum? Ce ar putea să însemne fără jocul actoricesc și fără dispoziția spre amuzament a publicului spectator? Nu se exagerează, oare, când îi sunt atribuite lui Labiche trăsături de moralist și când se afirmă că subiectele sale vesele include totuși în ele și nuclee de seriozitate? Asemenea întrebări nu sunt de prisos; își au un rost al lor, necesar. Nu se gândesc, neapărat, să proclame sentințe; ne obligă, însă, să privim lucrurile în mod interpretativ.

Într-adevăr, unele piese de succes ale lui Labiche – de exemplu: *Pălăria florentină de paie (le Chapeau de paille d'Italie), Caniota (la Cagnotte)* – se sprijină tot timpul pe situații de *imbroglio,* pe o bufonerie enormă, pe o nesfârșită inventivitate comică. Pentru moment, spectatorii râd, se amuză. După aceea, însă, nu este exclus să înceapă a li se strecura în suflet un gust amar, un sentiment de o anume tristețe. De ce? Pentru că o bună parte din acțiunea reprezentată pe scenă este pusă să plutească în burlesc. S-ar părea că față de personajele sale autorul nu resimte nici o undă de simpatie, de înțelegere cât de cât binevoitoare. Se lasă impresia că ridicolul în care se stăruie este iremediabil. Motiv, deci, de amărăciune; viața, astfel, ne poate pândi cu amenințări și cu hotărâri necruțătoare. Plătim scump – s-ar putea spune – râsul de moment de care ne-am simțit copleșiți în sala de spectacol.

Burghezul este aproape de regulă personajul central. Labiche ni-l înfățișează ca pe o ființă îmbâcsită de prejudecăți, închistat în criterii mărunte, cu un fel de abilitate instinctuală, gata oricând să emită cu importanță sentințe, suficient, prost și iremediabil egoist. Buna lui

1 Eugène Marie Labiche (1815–1888) a debutat în 1837 cu un succes: *Cuveta de apă.* În anul următor, reușita cu *Domnul de Coislin* l-a determinat să stăruiască pe calea începută. Pe numeroase scene din lume, au făcut carieră răsunătoare vodevilurile: *Pălăria florentină de paie, Călătoria domnului Perrichon, Caniota.* A colaborat cu mai mulți: Marc Michel, Émile Augier, Henri Monier, Th. Barrière, Edouard Martin.

stare materială, adesea, face ca alunecarea lui în ridicol şi infatuare să devină cu atât mai accentuată. Egoismul lui este profund, singurele lui fericiri sunt acelea pe care şi le poate procura prin prisma acestui egoism.

S-a afirmat că în alte piese – *Călătoria d-lui Perrichon (le Voyage de M. Perrichon), Célimare cel iubit (Célimare le bien aimée), Mizantropul şi sacagiul (le Misanthrope et l'Auvergnat)* – putem ca în mulţimea de invenţii maliţioase ori bufone să desluşim şi unele trăsături morale. Este limpede, însă, că Labiche nu ţinea să pozeze în moralist. În comediile sale, Augier dăduse burghezului o linie şi o statură, fără ca prin aceasta să-l cruţe de satiră şi ironie. Labiche, însă, s-a dovedit mai crud, am spune şi mai simplificator, înclinând în zugrăvirile sale ori spre caricatură, ori spre un realism de tip brutal. Or, adevărul, aici, implică şi o altă dimensiune. Trăsăturile ridicole scoase în evidenţă de scriitor nu sunt numai ale personajelor implicate în piesele respective, ci şi ale modului de viaţă burghez în general. Criticismul satiric din epocă nu ignora acest adevăr; admitea că pagina înscrisă de Labiche în viaţa de teatru îşi poate avea un loc al ei – un loc îndeajuns de notabil, îndeajuns de revelator – şi într-o istorie socială a vremii.

Între anii 1830–1870, râsul produs de piesele lui Labiche a fost un râs real, sănătos, în măsură să dea satisfacţie atât nevoii de fabulaţie a spectatorului de teatru, cât şi uneia pragmatice de ancorare în date şi împrejurări comune ale existenţei. În destule privinţe – subiect, intrigă, gradare, dialog, vervă, tipuri, frescă de moravuri – piesele lui Labiche sunt bine scrise, bine închegate, exemplare ca putere comică şi ca divertisment de teatru. Totuşi, strălucirea lor s-a consumat. Astăzi, doar o parte redusă din vastul repertoriu al acestui autor mai poate găsi audienţă în sălile de teatru. Din vina autorului? Nu! Explicaţia, aici, este de ordin istoric şi sociologic. Tipul de burghez şi forma de viaţă burgheză din piesele lui şi-au încheiat existenţa; cel mult, mai subzistă pentru savoarea lor comică, nu însă şi pentru adevărul lor social imediat. Lui Labiche îi revine meritul, între altele, de a fi fost în epoca sa şi un entuziast în sens romantic al comunicării prin teatru şi un observator social în sens realist.

Victorien Sardou[1], cel mai credincios dintre continuatorii lui Scribe, şi-a dobândit întâia sa autoritate ca autor dramatic prin *Mâzgăleala* (*les Pattes de mouches,* 1860). Piesa, despre care în ironie s-a spus că reprezintă o „capodoperă de artă amuzantă şi goală", este ilustrativă, în genere, şi în ce priveşte maniera de vodevilist a scriitorului. Tot subiectul piesei stă într-o succesiune abilă de coincidenţe şi „mal-entendu"-uri. O scrisoare compromiţătoare, după ce timp de trei ani a zăcut ascunsă într-un vas chinezesc, este în pericol să ajungă sub ochii soţului interesat. De-a lungul celor trei acte ale comediei, scrisoarea călătoreşte dintr-o situaţie într-alta, riscă în orice moment să dea naştere la complicaţii neaşteptate, se salvează providenţial de fiecare dată, pentru ca în cele din urmă să fie distrusă cu grijă şi cu prevenire tocmai de acela care ar fi fost mai interesat să-i afle conţinutul. Ce rost ar avea – se precizează în diferite comentarii – să cunoaştem mai de aproape pe aceia prin mâna cărora scrisoarea cu pricina s-a perindat întâmplător? Aceste personaje sunt ce sânt, nu însă şi entităţi în sine; autorul nu s-a gândit să le atribuie o asemenea demnitate, ce intră în sarcina lor, ce le justifică existenţa, este să asigure funcţionarea unui divertisment.

---

1 A trăit între anii 1831–1908. După eşecul cu *Taverna studenţilor* (1854), o clipă, s-a gândit să renunţe la teatru. Avea însă vocaţia acestuia; revenirea – de aceea – avea să fie definitivă. Interesul obţinut de *Mâzgăleala* i-a dat în această privinţă impulsul şi confirmarea hotărâtoare. S-au succedat patruzeci de piese variate, unele trezind adeziuni unanime, altele deschizând procese de opinie publică.

Ca pictor de moravuri, Sardou s-a aplecat asupra unor aspect ale societății franceze în perioada celui de-al doilea Imperiu. Comedia *Familia Benoiton (la Famille Benoiton),* în această privință, se numără printre cele mai dătătoare de seamă. Lucrurile nu sunt spuse cu adâncime, scriitorul se dovedește un observator abil și sagace. Ușoara satiră din piesă se îndreaptă împotriva luxului la modă în epocă. De aici, diferite comportări frivole, cu repercusiuni asupra vieții de familie, asupra căsătoriei ca instituție, asupra interiorității sufletești, asupra formării de caractere în general.

Aptitudinea de observator a scriitorului se apleacă și asupra unor situații politice curente. Rabagas, eroul din comedia cu același nume *(Rabagas),* nu este numai un personaj anumit, ci și pretext ilustrativ pentru stări de lucruri la ordinea zilei. Orator politic de factură aristofanescă se pierde în declarații și lingușiri democratice, totul din ambiția de a parveni. Ajuns purtător al unui portofoliu ministerial se dovedește ingrat și necruțător cu prietenii săi politici de până atunci. Multe păreri contemporane considerau că întreaga aluzie din piesă ținea să pună în cauză figura și cariera lui Gambetta.

Sardou, sub influențe romantice ce continua să pulseze în climatul teatral al vremii, și-a simțit o sensibilă atracție și înspre drama istorică. Două prime încercări, *Patrie* (*Patrie,* 1869) și *Ura* (*la Haine,* 1874), au fost mai degrabă eșecuri decât izbândiri. Publicul s-a arătat reticent. S-ar părea că nota oarecum mai austeră a acestor piese ieșea din gustul și deprinderile sale. Scriitorul, astfel, s-a văzut nevoit să se orienteze în mod concesiv înspre alte posibilități ale genului. Sub raport calitativ, noile opțiuni aveau să fie inferioare celor intenționate în primul moment. Au urmat *Théodora* (1884) și *Tosca* (1887); subiecte brutale, violente, dar cu mult decor în ele, cu colorituri bogate, cu spectaculozitate bogată, totul tinzând spre contraste și contrastări care să sesizeze puternic. *Thermidor,* după două reprezentanții, a fost interzisă administrativ. I se aduceau două obiecții. Una, de ordin politic: o tendință de minimalizare a Revoluției și a unora din instituțiile ei, în sentimentul public; cealaltă, de natură morală: a se substitui dosarul unei victime cu dosarul unei alte victime, indiferent ce argumente ar intra în joc, poate însemna oricând un atentat la ideea drepturilor individuale. *Madame Sans-Gêne* (1893), însă, i-a adus autorului cel mai răsunător și mai durabil succes al carierei sale dramatice. Catherine Hübscher, soția fostului sergent Lefèbvre, devenit ulterior mareșal și duce de Dantzig, fără a se intimida de o eventuală mânie a împăratului, le înfruntă cu verva ei pitoresc-populară pe surorile acestuia. Împăratul, recunoscând în ea pe vechea spălătoreasă a regimentului în care slujea ca tânăr locotenent, îi va răspunde satisfăcut, cu egală naturalețe și simplitate.

Istoria teatrală, însă, își are și ea punctele ei de vedere. Nu intră în conflict de esență cu argumentele istoriei literare, înțelege ca în judecarea operei dramatice să se țină seama și de aspecte ce intră necesar în constituția și funcționarea fenomenului de teatru. Vocația lui Sardou era prin excelență vocația unui om de teatru. Sub acest raport, realizările lui rămân remarcabile. Stăpânea în totul meșteșugul complex al constructorului de teatru: abilitate, agilitate, simț scenic, știință a mișcării, înnodări și deznodări în momente oportune ale intrigii, gradări de efecte ș.a. Se preocupa, mai ales, ca toate aceste calități și posibilități de acțiune dramatică să fie aduse în favoarea publicului. Putem recunoaște în acesta încă o trăsătură de sorginte romantică în felul de a gândi și a se desfășura al scriitorului. Iată, în această privință, una din ideile lui conducătoare: mai presus de orice, dramaturgul e dator să-și asigure afecțiunea publicului de teatru. Niciodată, cu atât mai mult în epoca noastră modernă, nu s-ar putea vorbi de un public în totul și cu totul unitar. În publicul mare, luat ca entitate generală, există un public mic, fiecare din acestea cu gusturile și dorințele lui aparte. Există spectatori care vin la teatru ca să râdă, să se amuze; alții, ca să plângă; unii vor ca scena să le

confirme fapte, înțelesuri și experiențe curente de viață, alții, dimpotrivă, așteaptă ca actul dramatic să-i instruiască, săi emoționeze, să le sporească încrederea în oameni și în viață. Sardou se gândea la toate aceste ipostase și aspira să le dea un conținut în producțiile sale. Implicit, ca și în termeni rostiți limpede, se dovedea îndreptățit să declare: oricum, e preferabil ca teatrul să nu întrețină ori să sporească tristeți efective sau tristeți virtuale, ci să producă liniștiri, înseninări și încredere. Spiritul uman, în datele lui funciare, este optimist. Teatrul va fi cu atât mai viu și mai real în menirea lui, cu cât va ajuta ca aceste date să iasă la suprafață și să-și ceară dreptul la desfășurare.

Sardou s-a orientat, desigur cu abilitate, dar nu mai puțin și cu o simțire generoasă a misiunii lui a scris și pentru doritorii de amuzament, și pentru cugetele idilice, și pentru iubitorii de istorie anecdotică, și pentru amatorii de lovituri neașteptate, și pentru aceia așteptând ca pe scena de teatru să găsească satiră și anume verdicte de viață.

Georges Courteline (1858–1929) și-a dobândit notorietatea în teatru prin *Boubourouche* (1892). Eroul este un mic-burghez, cu viață ordonată, mulțumit în sine de ființa și de spiritul lui, convins că nu ar putea să existe în lume o mai adevărată înțelepciune ca a sa. O clipă, văzându-se în fața unei situații neașteptate, s-a clătinat din marea lui siguranță, și-a revenit însă repede, instalându-se mai departe, parcă și cu mai deplină împăcare, în fericirea sa suficientă. Ca idee și ca semnificație, această piesă le anunță și le rezumă pe toate celelalte.

În felul său de a observa moravurile epocii, mai ales ale societății pariziene de la sfârșitul secolului trecut, Courteline punea spre deosebire de mai mulți dintre contemporanii săi o notă în plus de afecțiune și de bunăvoință umană. Nu se preocupa să descopere și să intre în vreo adâncime sau alta a situațiilor descrise; era mulțumit când putea să găsească soluții acceptabile pe calea unui umor de suprafață. Comediile sale sunt, în același timp, și vesele, și triste. Vesele pentru că găsim în ele vervă, spontaneitate, naturalețe, scene de viață mic-burgheză, aspecte de frivolitate sau de formă „cocasse“ a moravurilor pariziene, triste întrucât ne introduc într-o lume a comisariatelor, a regimentelor, a palatelor de justiție, într-o lume ne face să înțelegem ce se irosește fără folos, micul burghez rămâne un înfrânt moral și social, atât neputincios cât și ridicol, nestăpânind contrarietățile pe care i le pune în față existența.[1]

8. Teatru neo-romantic la sfârșit de secol

Ne apropiem de intrarea în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea. Ideea teatrului în versuri se afla în vădit declin. Nimic, din ceea ce îi justificase vechea ei strălucire, nu se mai dovedea de actualitate. Tragedia părea un gen stins; mai figura doar în reprezentații ale Comediei Franceze, fie din respect pentru o mare tradiție a instituției, fie din datorie națională față de valoarea acestui gen, fie din prețuire pentru o seamă de actori-societari, credincioși concepției că arta și meșteșugul de tragedian nu trebuie să dispară din conspectul universal al fenomenului de teatru. În dramă și în comedie se scria numai în proză. Iar în ce privește

1 Vodevilul avea să se dovedească un gen rezistent, până în vremuri relativ recente. Numele amintite mai sus lui se pot adăuga și altele: Georges Feydeau (1862–1921), Tristan Bernard (1866–1947), cuplul Robert de Flers (1872–1927) și Gaston de Caillavet (1869–1915), trinitatea Meilhac (1831–1897) – Halévy (1799–1862) – Offenbach (1819–1880), aceștia din urmă creatori ai vodevilului liric, mai bine zis ai operetei.

drama romantică propriu-zisă, în sensul ortodox propus de Victor Hugo, cariera ei – am văzut – a fost o carieră scurtă. Totuşi!... Faptul, în esenţa lui, nu era atât de radical pe cât putea să pară. În destule spirite ale vremii, interesul şi afecţiunea pentru teatrul în versuri continua să mocnească. În clipa în care au apărut cugete şi condeie artistice în stare să aducă la suprafaţă şi să exprime această trăsătură interioară, interesul pentru teatrul versificat a început să revină în actualitate. Desigur, nu cu puterea de a deveni un nou curent, de a crea o şcoală poetică, de a înscrie în materie un alt moment revoluţionar, dar în orice caz cu o reacţiune, cu o limpede pornire de simpatie, am spune şi cu un sentiment de apărare a ceva de care teatrul nu ar trebui să se despartă vreodată.

Să trecem în revistă, în cele ce urmează, câteva figuri reprezentative din galeria acestor cugete şi condeie!

Semnalul a fost dat de ***Henri de Bornier*** (1825–1901) prin piesa *Fiica lui Roland* (*la Fille de Roland,* 1871). S-ar presupune că într-o perioadă ca aceea în cauză, când melodrama, comedia satirică şi vodevilul ţineau capul de afiş teatral, o reîntoarcere în trecutul legendar al „cântecelor de gestă", indiferent de însemnătatea acestora în istoria literaturii şi a civilizaţiei franceze, să treacă drept o încercare anacronică şi forţată. Faptele, totuşi, nu au confirmat această supoziţie; oricum, nu au confirmat-o în totul. Sub veşminte romantice, vom vedea reapărând situaţii asemănătoare oarecum cu acelea din tragediile clasice. Fiul trădătorului Ganelon iubeşte pe fiica lui Roland, eroul trădat. Greşeala neispăşită a tatălui se repercutează acum asupra fiului. Asistăm la drame dureroase de conştiinţă, cu un puternic aer de fatalitate în ele. Defilează pe scenă personaje coborâte dintr-un ecran legendar al istoriei: Roland, Ganeron, Ogier, ducele Naimes; deasupra tuturor acestora, tutelar, pluteşte umbra lui Carol-cel-Mare. Ambianţa generală are în ea şi măreţie, şi o anume tristeţe. O veche imagine a patriei, aceea de „douce France", încearcă parcă să revină în spirite, cu poezia, mirajul şi apanajele ei morale de altădată.

Cu ***François Coppée*** (1842–1908) tendinţa de revenire la teatrul în versuri a căpătat un nou impuls. Scriitorul era un discipol credincios al lui Leconte de Lisle. Poezia sa, parnasiană în formă, răsărea însă şi dintr-un stăruitor fond romantic. A debutat ca dramaturg cu *Trecătorul (le Passant),* o fantezie delicată, căreia Sarah Bernhardt i-a dat pe scenă o strălucire aparte. Piesele care au urmat au fost apreciate, nu cu explozii admirative, dar cu judecăţi egale şi durabile. Aveau în ele şi o anume amploare epică, şi un pronunţat suflu romantic, ceea ce în epoca aceea, ca şi mai târziu, le-a asigurat popularitate. *Lăutarul din Cremona* (*le Luthier de Crémone,* 1876) continuă să se afle în simpatia publicului de teatru. În *Severo Torelli* (1883) suntem purtaţi într-o ambianţă de renascentism italian, cu splendori de artă ca şi cu imagini de moravuri corupte. *Iacobiţii (les Jacobites)* reînvie un moment din istoria Scoţiei; acţiunea – cu valoare de simbol în ea – dezvoltă o problemă de loialitate între ţară şi pretendentul la tron. *Pentru coroană (Pour la Couronne)* reprezintă în cariera scriitorului încununarea sa ca dramaturg. Evenimentele din acţiune închid în ele un grav proces de conştiinţă. Fiul şi-a surprins tatăl într-un flagrant delict de trădare. Într-o asemenea împrejurare, ce va trebui să primeze: datoria cetăţenească sau sentimentul filial?

În sălile de teatru, aproape de regulă, piesele lui François Coppée erau întâmpinate cu afecţiune şi cu un sentiment cert de satisfacţie intelectuală. În explicaţia faptului, intră mai multe elemente. Pe de o parte, putem vorbi de satisfacţii estetice: ordinea şi echilibrul compoziţiei, eleganţa stilistică, nota de clasicitate şi de siguranţa euritmică în desfăşurarea unei versificaţii de tip parnasian, o îmbinare pe cât de discretă tot pe atât de armonioasă de retorism clasic şi de libertate romantică. Pe de altă parte, trebuie să avem în vedere un fond

sentimental şi moral în trama lucrurilor dezbătute; este vorba de situaţii în care întâlnim conflicte sufleteşti sensibile, imperative ale datoriei, procese de conştiinţă, forme de ingenuitate şi de generozitate ale simţirii.

Cu ***Jean Richepin*** (1849–1926) avem de înregistrat o şi mai marcată revenire în actualitate a versului dramatic. Personalitatea poetului poate părea contradictorie. În manifestările ei se încrucişează trăsături şi izbucniri venite din diferite direcţii ale sensibilităţii, când dezlănţuiri tumultuoase, cu aer de frondă, cu declamaţii revoluţionare, chiar şi cu porniri libertine, când atitudini visătoare de caracter umanitar, cu concentrări emotive, cu aspiraţii patetice spre forme de eroism moral şi sufletesc. Era în egală măsură şi un clasic şi un romantic. S-ar spune că a vrut să dezmintă atât unele opinii mai vechi, cât şi altele noi, acestea din urmă gata să afirme că între cele două tabere ar exista numai diferenţe, nu şi puncte de tangenţă ori trepte de comunicare.

A compus pentru teatru piese cu subiecte rustice şi eroice: *Flibustierul* (*le Flibustier,* 1858), *Prin sabie* (*Par la glaive,* 1892), *Drumeţul* (*le Chemineau,* 1895). Ce interesează în acestea, mai presus de orice, este dispoziţia poetică sub semnul căreia s-au născut şi în al cărei climat spiritual plutesc tot timpul. Autorul refuză să facă discriminări ori să se cantoneze în vreo formulă de sistem. Este şi îndrăzneţ ca Villon şi Rabelais, şi libertin pe linii vecine cu acelea ale lui Mathurin Régnier ori Saint-Amant şi idilic ca în preromantism şi generos-umanitar ca în marea demonstraţie hugoliană. Poezia trebuie să-şi câştige rezonanţă universală, considera că sunt îndreptăţite la beneficiile ei, deopotrivă, atât mulţimile cât şi elitele. În ambianţa poetică, convenţiile se pot umaniza, ideile pot căpăta un plus de claritate, spiritele ce se deosebesc unele de celelalte pot descoperi punţi de comunicare, datele culturii pot căpăta maleabilitate şi astfel ajungerea lor în cât mai multe cugete se uşurează. În toate aceste privinţe, poezia dramatică are de urmat reguli şi sensuri ale poeziei în general.

Edmond de Rostand[1] (1868–1918) nu împlinise încă vârsta de treizeci de ani când *Cyrano de Bergerac* (1897) a repurtat la Comedia Franceză un succes la fel de răsunător ca acela pe care cu cincizeci de ani în urmă, pe aceeaşi scenă, îl înregistrau piesele lui Victor Hugo.

Critica, în unanimitatea ei, s-a ferit s-o considere drept capodoperă în accepţia totală a cuvântului. Piesa, într-adevăr, este plină de elemente discutabile. De exemplu: intervenţii arbitrare ale autorului în adevărul faptelor istorice, un pitoresc oarecum ostentativ, încărcat de manierism romanticizant, psihologii de suprafaţă; efecte de teatru, căutate cu dinadinsul, grandilocvenţă şi versificaţie retorizantă, personaje ascultând mai mult de manevra impusă de autor decât de legea lor interioară. De ce, totuşi, piesa a plăcut, şi continuă nedezminţit să placă? Sunt mai multe cauze în joc. Putem presupune că publicul vremii, obosit oarecum de cruzimile naturalismului, de tensiunea problematizantă din dramele ibseniene, într-un fel chiar şi de frivolitatea repertoriilor alunecate pe pantă bulevardieră, era bucuros să reîntâlnească în teatru un val de tinereţe, de entuziasm, de prospeţime şi căldură a sentimentelor. De asemenea, resimţea cu satisfacţie ca într-o epocă de frământări şi discordii civile să reînvie pe scenă episoade intrate în legendă, remarcabile prin frumuseţea lor de simţire şi latura lor de generozitate. Contează, pesemne, şi documentul liric. În personajul

---

1 Era dotat cu un rar simţ al teatrului. Fantezie bogată; strălucite calităţi de versificator; pitoresc, culoare şi expresivitate romantică în a evoca episoade din trecut; putere de captaţie asupra publicului. Rostand ştia că aceste aptitudini puteau să-l împingă înspre facilităţi poetice şi situaţii de efect. Întotdeauna, de aceea, îşi propunea să ajungă la accente mai viguroase, la o gândire emancipată fie de supravieţuiri tradiţionale, fie de capcanele modernităţii. Firul vieţii, curmându-i-se înainte de vreme, aceste aspiraţii i-au rămas numai în parte realizate.

său, poetul s-a cuprins pe sine. Mai precis, i-a încredințat acestui personaj o destăinuire intimă, privind soarta poetului de grad secundar și a poetului ce totuși aspiră la genialitate, înțeles și deopotrivă neînțeles, cu amărăciuni profunde și totodată cu unele satisfacții de natură a-i da și o anumită împăcare, în sinea sa.

Celelalte piese ale lui Edmond Rostand, de asemenea, chiar dacă au înregistrat succese pe scenă, nu au fost scutite de critici, uneori chiar în mod acerb. Prima sa comedie, *Romanțioșii* (*les Romanesques,* 1894), trata o temă idilică inspirată din poezia medievală; i se recunoștea meritul de a fi încercat să aducă puțină odihnă, naivă dar binefăcătoare, după atâtea „piese amare" ce invadau scenele vremii, dar nu i s-au iertat nici tiradele, nici pitorescul ei factice. Despre *Samariteanca* (*la Samaritaine,* 1897), un triptic biblic dramatizat, s-a spus că ar putea să corespundă unei compoziții muzicale ca *Marie-Madelaine* de Massenet, nu însă și unui oratoriu de Bach. *Vulturașul (l'Aiglon,* 1900) a fost compusă în stil de mare spectaculozitate. Evoca aspecte de epopee napoleoniană. Fiul împăratului învins era pus într-o lumină de natură să stimuleze în sens idealizant sentimentul patriotic. *Chantecler,* fabulă dramatică, încercând să simbolizeze mesajul de lumină pe care poetul ar avea misiunea să-l aducă pe lume, a rămas în afara putinței de a fi reprezentat pe scenă, prin dificultăți tehnice și o formă poetică obsecvioasă, cu simboluri și prețiozități discutabile.

9. Priviri retrospective

Cu ce imagine de ansamblu se cade să rămâne la capătul dezvoltărilor din capitolul de față?

Ideea că teatrul romantic francez ar fi început cu victoria din seara „la Bataille d'Hernani" și ar fi luat sfârșit pe aceeași scenă de teatru cu necruțătoarea cădere a *Burgravilor* este o tot atât de gravă simplificare sau eroare, ca și ideea de a face din romantism expresia unui revoluționarism exploziv, nu a unuia istoric, pregătit în curs de un secol prin interferențe și elaborări îndelungi. Și o altă idee: aceea că teatrul romantic francez ar fi fost în totul tributar unor influențe anglo-germane, că în fond acest teatru nu ar fi făcut altceva decât să transpună pe portative franceze moduri septentrionale de gândire și simțire, de asemenea, se întemeiază pe impresii de suprafață, de generalizări pripite.

Observăm o permanentă și luminoasă grijă pentru formă și construcție. Niciodată, indiferent genul (dramă istorică, dramă de moravuri, comedie satirică, vodevil, proverb dramatic), ceva stufos, ambiguu, încifrat, lăsări în vreo suspensie sau alta. Întotdeauna, ni se comunică o impresie de echilibru, de organizare sigură a părților, de înfățișare arhitectonică, de ducere a lucrului început până la capăt, adică până la a i se asigura un deznodământ și o concludență. Personajele, de regulă, chiar când nu reprezintă propriu-zis caractere sau nu comportă studiu în consecință, sunt bine și definitoriu desemnate. La fel, și în ce-i privește pe autori. Aceștia nu rămân undeva, impasibili, departe de acțiunea și de personajele pe care le pun în mișcare; îi simțim tot timpul, cu individualitatea lor distinctă, cu prezență activă în epocă, cu o conștiință de artă, cu o nevoie implicită ca toate aceste trăsături să configureze și o militare.

Constatăm, apoi, un spirit de situare pe linii posibile de gândire și acțiune. Se vrea, anume, ca între raportarea filozofică de tip grav, cu plutiri în visare abstractă sau metafizicism pur și coborârea în fapte de realism acut, să se găsească și să se instituie soluții medii, posibile, nu cu aer de compromis neutral ori conciliant, ci cu câștiguri de cauză din acelea ce

se cuvin naturii umane, omului sensibil şi totodată omului social, problemelor pe care ni le pune în faţă viaţa.

Teatrul romantic propriu-zis, ca şi teatrul de moravuri ce s-a constituit în ambianţa mişcării romantice în general, alcătuiesc împreună un capitol bogat, variat, încărcat de concludenţe, unele în devenire şi altele constituite de-a binelea. Rămâne de văzut dacă romantismul francez a produs capodopere dramatice în înţelesul strict sau în înţelesul mare al cuvântului. Ce se poate însă afirma, cu deplină certitudine este că a existat o vibraţie intensă, susţinută, cu largă putere de propagare în spiritele, opţiunile şi gusturile vremii. Reacţiunea împotriva clasicismului a fost purtată cu stăruinţă, cu hotărâre, cu argumente doctrinare sigure, cu responsabilitate istorică şi culturală. Trebuie să recunoaştem, însă, că această reacţiune n-a arborat caractere iconoclaste ori exclusiviste, tinzând să rupă punţile de comunicare, ci s-a dezvoltat pe linii organice, sub semnul progresiv al unei concepţii de artă ce înţelegea să *înnoiască,* nu să distrugă.

Înspre formele romantice şi neo-romantice au gravitat mulţi, nu numai dramaturgi consacraţi ca atare, ci şi reprezentanţi din alte sectoare ale scrisului: poeţi, romancieri, critici literari, istorici, filozofi ş.a. S-au dezvoltat mai multe genuri: dramă istorică, dramă psihologică, melodramă, dramă de moravuri, comedie sentimentală, comedie satirică, proverbe dramatice, vodevil, operetă. Într-o fază iniţială a mişcării, principiile reclamau şi îşi arogau întâietăţi. Ulterior, procesul a intrat pe făgaşe mai obişnuite; s-a înţeles, anume, că observarea realităţii trebuie să reintre în adevărurile şi drepturile sale. Departe ca ambianţa romantică să se opună teatrului realist, dimpotrivă, această ambianţă i-a deschis porţi, i-a asigurat faze de tranziţie, i-a ajutat să nu dispreţuiască ori să elimine elementul poetic, ci să găsească mijloace de a-l implica.

Viaţa concretă, fie şi în actele ei obişnuite, numără complexităţi şi subtilităţi. Ca s-o poată reflecta, arta este ţinută să simplifice, să selecteze, să-şi aleagă câmpuri de proiecţie. În teatru, această condiţie se impune cu deosebire. De aici, obligaţia ca acţiunea dramatică să fie cuprinsă în construcţii ordonate, cu arhitectură sigură şi expresivă. În această privinţă, teatrul romantic nu s-a depărtat de cuceririle, regulile şi o seamă de tradiţii clasice, ci în felul său şi le-a însuşit. De aici, de asemenea, preocuparea ca piesa de teatru să pună în joc o cauză, să militeze pentru ceva, să ilustreze o teză.

Aceste orientări au găsit ecou în mai multe straturi sociale. În peisajul spiritual al epocii, teatrului i-a revenit un loc de acţiune şi de răspundere. Şcolile de actorie, şi ele, au făcut progrese mari, cu atât mai mult, cu cât şi poetul dramatic şi actorul erau priviţi ca purtători de cuvânt, nu numai în domeniile lor stricte, ci şi în altele de ordin general, cu mesaje de largă rezonanţă umană în substanţa lor.

CAPITOLUL XV

REFLEXE ROMANTICE ÎN TEATRUL ITALIAN

1. O scurtă retrospectivă istorică

Teatrul romantic italian şi-a desfăşurat principala sa activitate în cadrul unor stări de conştiinţă şi a unei mişcări de anvergură naţională intrate atât în istoria politică a ţării, cât şi în istoria ei spirituală, sub denumirea de *Risorgimento.* O denumire răsunătoare, plină de înţelesuri dinamice, denotând voinţă, acţiune, mobilizare fizică şi sufletească, program, energetism psihic şi energetism moral, totul în slujba unui ideal de renaştere şi de unitate naţională. Un ideal – trebuie să adăugăm – purtând pe el mai întâi o emblemă tutelară a Romei clasice, apoi imagine încărcată de istorie, de la Dante încoace, a unui neîncetat lanţ de aspiraţii şi frământări comune.

Sub acest unghi, în prolegomena dezvoltărilor ce alcătuiesc materia capitolului de faţă, câteva recapitulări sunt de rigoare.

La începutul secolului al XIX-lea – să luăm drept dată-reper: anul 1810 – peninsula italică era împărţită în trei jurisdicţii: imperiul francez napoleonian, regatul Italiei şi regatul Neapolului. Dacă ţinem seama că tot Napoleon se proclama şi rege al Italiei, şi că pe tronul de la Napoli se afla Murat, cumnatul lui Bonaparte, cele trei jurisdicţii alcătuiau de fapt una singură. De altminteri, diferite istorii – politice ca şi literare – chiar aşa numesc perioada: *Italia napoleoniană.* Unele mentalităţi, fie din suficienţă ori fie din conformism, păreau dispuse să privească această situaţie, dacă nu propriu-zis cu satisfacţie, oricum, cu o anumite linişte, împăcare sau chiar mulţumire. Vedeau în forma amintită de jurisdicţie, deşi sub hegemonie franceză, o promisiune, o etapă, un început de unitate naţională; în orice caz, o socoteau drept un pas semnificativ, în direcţia unei revendicări autohtone ce dura de veacuri. Majoritatea ţării, însă resimţea mai degrabă un sentiment de protest şi rezistenţă. Minţile luminate, făţiş ca şi în tăcere, simţeau nevoia să-şi pună anume întrebări, în felul lor dureroase şi răscolitoare. Cum a fost cu putinţă, oare, ca o asemenea cucerire să se producă atât de repede şi relativ atât de uşor? Ce concluzii sunt de tras, în faţa constatării că un cuceritor din afară a putut, aproape fulgerător, să răstoarne şi să dizolve piedici care de secole întregi barează drumul luptătorilor băştinaşi? Trebuia oare să se producă evenimente de asemenea gravitate pentru ca un popor întreg să înţeleagă ce este în destinul său şi ce are de înfăptuit?

Dar hegemonia napoleoniană nu a durat decât puţin. După căderea împăratului, în 1815, Congresul de la Viena şi Sfânta Alianţă au readus în actualitate vechea starea de

lucruri. Din nou, întocmai ca la sfârşitul secolului al XVIII-lea, Italia devenea teatru de sfâşieri, divizări şi lupte interioare. Dominaţia austriacă, din nou în fiinţă, de astă dată simţindu-se şi mai stăpână pe situaţie, se manifesta cu autoritate sporită. Partea franceză, în genere, îşi întemeia propaganda pe argumente revoluţionare: „libertate“, „indepedenţă naţională“, „egalitate socială“. Erau invocate în acest sens principii din galeria iluministă, idei din *Declaraţia drepturilor omului,* înţelesuri politice deduse din experienţa şi urmările Revoluţiei. Cealaltă parte, cea austriacă, tot în numele aspiraţiei şi dreptului la independenţă naţională, milita mai cu seamă pentru întoarceri la stări şi instituţii din trecut, întoarceri în care restaurarea papalităţii în vechile ei prerogative putea să ocupe un loc central.

Avem de-a face, într-adevăr, cu fapte ce denotă carenţe, nesiguranţe, aproximaţii, lipsă de pregătire. Opinia publică, în destule părţi din ţară, pare a nu fi îndeajuns de matură şi de stăpână pe sine. Deşi sunt în joc secole şi chiar milenii de istorie, un spirit naţional, capabil ca atare să exprime siguranţă şi convergenţă în actele sale, nu există încă. Diferite filozofii politice îşi spun fiecare cuvântul, fiecare, în felul ei, îşi are adepţii proprii, fără ca mulţimea lor de contrarii să poată inspira şi să poată angaja un dialog.

Pe plan social în epocă, burghezia este clasa cea mai la ordinea zilei, clasa cea mai activă, cea mai cultivată, cea mai în măsură să înţeleagă procesele vremii, chemată să-şi ia răspunderi în mersul contemporan al lucrurilor. Rămâne de văzut, însă, dacă burghezia vremii îşi onora în totul aceste îndatoriri şi prerogative. Ezita, parcă, să ia în mâini proprii soarta ei şi soarta ţării. Aştepta, încă, fie ajutorul unor principi locali, fie ajutorul unor puteri străine. Iar în ce priveşte comportarea faţă de „eliberatori“, de asemenea, stăruiau oscilaţii şi inegalităţi, unele din acestea cu aer servil, tinzând să devină omagii ca de clientelă politică, să subscrie tranzacţii, să lase în umbră reguli ale demnităţii civice şi naţionale.

În sentimentul de sine al comunităţii naţionale, se petreceau transformări de profunzime. Era evident că această efervescenţă nu-şi avea doar un rost în sine; ea pregătea un climat corespunzător, în care idei ale vremii să poată rodi şi în care agregările reieşite din aceste rodiri să capete certificare istorică.

Literatura – în consonanţă cu un întreg lanţ al gândirii filozofice de la Renaştere încoace – a înţeles acest proces şi s-a înscris cu hotărâtă intuiţie în fenomenalitatea lui şi-a însuşit cauza *risorgimento*-ului, făcând corp comun cu aceasta. Şi-a impus să dezvolte elan şi acţiune, pe plan naţional, s-a apropiat de doctrina, programul şi metodele de militare ale carbonarismului, s-a preocupat să dea revoluţionarismului republican temeiuri spirituale, cu raportări continui la forme de cunoaştere şi de artă din marea tradiţie italiană. S-a asociat idealurilor proclamate de Mazzini în cadrul mişcării „Tânăra Italie“ şi va sprijini în mod însufleţit acţiunea întreprinsă de Garibaldi. S-a încadrat, sub aceste semne, în spiritul romantic al vremii. Teatrului, în această conjunctură, i-a revenit un rol de care trebuie să se ţină seama în istoria sensibilităţii italiene.

2. Precursori romantici

Iată, deci, sub cupolă romantică italiană, ce trebuia să cadă în sarcina creaţiei literare în general, a celei dramatice în special: să înţeleagă, să ilustreze, să militeze pentru dobândirea şi consolidarea independenţei naţionale; să aşeze această revendicare în ecranul unei mari şi sacre datorii istorice; să canalizeze în acest sens adeziunea şi voinţa de afirmare a forţelor tăcute care între timp se adunau şi pulsau cu putere în realităţi de adâncime ale cugetului comun.

Începuturile teatrului romantic italian își au rădăcini în teatrul născut sub inspirația spiritului iluminist, în partea finală a secolului anterior, prin cel mai de seamă înaintaș, ***Alfieri***. Asupra calităților literare ale scrierilor lui dramatice, părerile sunt împărțite. În schimb, sub raport patriotic și moral, opinia este unanimă. În centrul principalelor tragedii scrise de Alfieri, toate sub inspirația unor evenimente curente, găsim protestul acestuia împotriva tiraniei. Ideea nobilă, generoasă, căreia situațiile din epocă îi confereau o legitimitate și o rezonanță în plus. În viața politică a țării, ca și în starea de spirit a poporului, teatrul lui Alfieri a îndeplinit funcții salutare. Sentimentul public italian era îndreptățit să vadă în acest teatru o lecție de voință națională și să resimtă pentru autor sentimente de admirație, de recunoștință, chiar de venerație. Într-o perioadă în care flacăra unei conștiințe de sine italiene părea oarecum pâlpâindă, tonul vibrant și energetismul moral din piesele lui Alfieri i-au ajutat să se reaprindă. Dar să revenim la perioada ce ne interesează mai de aproape aici și să poposim o clipă asupra câtorva din figurile ei reprezentative.

Perioada în care lua ființă revoluția din 1815 era o perioadă de agitație, de incertitudine, de variate și insistente pasionalități, unele din acestea în plină desfășurare, altele doar mocnind, dar putând din clipă în clipă să se dezlănțuie. Se proferau, totodată, și opinii legate de tradiții poetice constituite și opinii cerând să se treacă la înnoiri și revendicări în spirit revoluționar. De aici, și o anume impresie de criză, fapt cu atât mai ciudat și mai puțin acceptabil, cu cât epoca părea mai plină de inițiative și acțiuni vitale.

Doar puțini scriitori, în această atmosferă cețoasă și oarecum contradictorie, izbuteau să vadă mai unitar, să procedeze în creația lor cu mai multă ordine și luciditate. ***Vincenzo Monti***[1], deși pus adesea sub semne de îndoială, deși versatil adesea în luările lui de atitudine și în apologiile cărora le-a dat curs, poate fi numărat printre aceștia.

În ansamblul activității sale poetice, și în raport cu mulțimea scrierilor care umplu această activitate, lucrările dramatice ale lui Monti ocupă un sector secundar. Sunt puține la număr. Este de remarcat, însă, că prin două din ele și-a început cariera poetică și este de remarcat că în forma de gândire instituită în opera sa de dramaturg, nota de versatilitate amintită mai sus nu apare nicidecum. *Aristodem* (1784), piesă fără acțiune însă remarcabilă ca stil, i-a adus autorului, în afara unui trecător succes de public, două aspecte de notorietate literară: unul, pe linie de teatru ca rival și succesor al lui Alfieri; celălalt de ordin oarecum doctrinar, într-o vestită polemică cu poetul Angelo Mazza (1791–1817), spirit profund umanist, propunând reforma poeziei lirice italiene prin asimilări și preluări moderne ale clasicilor greci. *Galetto Manfredi* (1788) i-a prilejuit recunoașteri și critici. Între acestea din urmă, mai ales, figurează obiecția că s-ar fi inspirat în mod servil din teatrul shakespearean. *Calo Gracco* (1802) reprezintă momentul de vârf al scrisului său ca dramaturg. Și în această piesă evenimentele sunt relativ puține, mai presus de acestea, contează ideea, cu puterea acesteia de a propaga în epocă un mesaj. La Roma, unde venea din Cartagena, Caius se află în luptă cu tribunul Opinius, angajat în susținerea și apărarea intereselor patriciene. Este învins și condamnat la moarte. Se străpunge singur, cu spada pe care în chip neșovăitor, într-o admirabilă mândrie și demnitate civică, i-o întinsese brava și legendara Cornelia, mama sa. Memorabilele cuvinte rostite de aceasta – „Ține, fiul meu, și mori în cinste!" – rezumă și

1 A trăit între anii 1754–1828. A ocupat mai multe demnități: secretar al Republicii cisalpine, profesor de elocință la Pavia, profesor de literatură la Milano, asesor la Ministerul de interne pentru chestiuni de litere și arte. Sub raport ideatic, opera sa este plină de inegalități, de salturi dintr-o atitudine în alta, de concesii și conformisme politice; este însă remarcabilă prin eleganță stilistică, prin maiestate a versificației, prin bogăție de colorituri.

închid în ele o semnificație filozofică și o semnificație morală, cu înțelesurile lor clasice ca și cu înțelesurile lor moderne, acelea pe care poetul ținea să le ilustreze prin opera sa.

În cazul acestui scriitor, în afară de ceea ce cuprinde și reprezintă opera sa scrisă, este nevoie să avem în vedere și ceea ce se leagă de starea sa de spirit, de combustia lui interioară, de patetismul simțirii sale generale ca om, ca poet și gânditor, ca martor activ, frământat, într-o epocă muncită de idei și evenimente tulburătoare.

Fără îndoială, scriitorul ne pune în fața unor situații de natură a trezi în cugetele noastre sentimente de îndoială. Posteritatea continuă să-și pună întrebări. Nu cumva, invocând la nesfârșit ideea de libertate, Monti a făcut din această idee mai mult o platformă de agitație decât efectiv o profesiune de credință? Ce garanție spirituală ar mai putea să prezinte acest concept, într-o gândire înțelegând să-l folosească obsesiv de la situație la situație sau cum s-a și spus adesea de la oportunitate la oportunitate, atât în favoarea Revoluției Franceze cât și pentru amendarea acesteia, atât pentru celebrări ale victoriei napoleoniene cât și în onoarea restaurării austriece; În poemul *Pelerinul apostolic (il Pellegrino apostolico);* atât pentru destăinuiri în fundalul cărora se pot descoperi influențări din *Divina Comedie,* din *Paradisul pierdut* al lui Milton și din *Messiada* lui Klopstock, cât și pentru puneri în cauză ale bisericii de felul celor din poeme-pamflet ca *il Fantasio, la Superstizione* și *il Pericolo;* atât pentru opțiuni artistico-literare cu rigori neoclasiciste, cât și pentru soluții eclectice, acestea din urmă străbătute de o vână predominant romantică.

În cazul lui Monti, așa cum ne precizează majoritatea comentatorilor, nu avem de-a face după cum s-ar părea cu un cuget corupt, ci în bună parte cu un temperament impresionabil, pasional, desigur uluit de varietatea și intensitatea evenimentelor la ordinea zilei, neștiind parcă în ce măsură în fața acestor evenimente ar fi bine să predomine reacțiunea sentimentală ori dimpotrivă să se impună luciditatea faptului împlinit. În fondul său adevărat – continuă aceiași comentatori – Monti era un patriot fervent, preocupat de viitorul și fericirea Italiei. Într-adevăr, și-a dedicat pana, rând pe rând, și republicii, și imperiului, și restaurației; dar, toată această comportare nu din spirit de îngenunchere servilă ori concesivă, de abdicare de la imperativul cetățenesc și național în fața puterii în funcțiune, ci cu sentimentul că în aceste conjuncturi la ordinea zilei puteau să se configureze trepte ori posibilități oarecum favorabile unificării italiene. De-a lungul ultimilor săi ani de viață, cu puternică și dreaptă clarviziune, a militat pentru unitatea națională sub investirea și autoritatea unui principe de Savoia; a închis ochii, încredințat profetic în posibilitatea și dreptatea unei asemenea împliniri.

Poporul italian a intuit aceste lucruri cu înțelegere, cu justețe, cu afecțiune. Dovadă, și căldura pe care i-a arătat-o poetului în timpul vieții sale și recunoștința de întindere națională ce avea să urmeze din partea posterității. În acest omagiu, desigur, putem desluși felul de a simți al unui popor-artist, sensibil la frumusețea de stil, la meșteșugul poetic, la puterea de vibrație lirică a scriitorului; nu mai puțin, totodată, avem de constatat în acest gen de omagiu și o mărturie tacită de solidaritate națională, mărturie – prin esența ei – mai presus de contingențe și de contrarietăți episodice.

Într-o apreciabilă măsură, în această ambianță literară încărcată de militantism național și de presimțiri romantice, numele lui Vincenzo Monti se asociază strâns cu acela al lui ***Ugo Foscolo***[1]. Un timp, se părea că legătura dintre aceste două spirite poetice și luptătoare va fi

1 Niccolò Ugo Foscolo (1778–1828), a avut o viață agitată, din cauza convingerilor lui politice: refugii, exilări, prigoane. În anul 1809, i s-a încredințat o catedră de elocință la Universitatea din Pavia. Lecția inaugurală – *Despre originea și funcțiunile literaturii* – a constituit, ca teoretician și ca precursor romantic italian, profesiunea sa de credință și documentul major al gândirii sale teoretice.

de nezdruncinat. Existau în acest sens nenumărate fire de natură să le apropie: afinități puternice, credințe comune, o voință asemănătoare de luptă, un sentiment solidar de generație, interes activ față de mișcarea romantică pe atunci în plin proces de constituire. În 1798, la Milano, când apariția poemului *Bassvilliana* făcuse ca asupra autorului să se dezlănțuie o furioasă campanie de discreditare, printre puținii oameni de condei care s-au ridicat în apărarea lui Monti era și un tânăr, Ugo Foscolo, pe atunci în perioada primelor lui afirmări scriitoricești. La un moment dat, și din anume divergențe în chestiuni politice, poate și din motive de un ordin personal, prietenia dintre cei doi scriitori s-a întrerupt. Aceasta, totuși, nu înseamnă că prezența lor spirituală în epocă s-ar fi încheiat și ea, cu înțelesurile și semnificațiile ei sfâșiate. Istoria literară, ca și istoria stărilor de spirit italiene în perioada de pregătire a *risorgimento*-ului, continuă să-i cuprindă în același ecran.

Dramaturgia lui Ugo Foscolo numără doar trei titluri. Scriitorul avea abia optsprezece ani, când pe scena teatrului San Angelo, la Veneția i s-a reprezentat nu fără oarecare succes, o tragedie: *Tieste*. Critica, spre deosebire de publicul spectator, s-a arătat reticentă. Tot ce-i acorda era meritul unui studiu de școală, parafrază după Seneca și, oricum, o încercare având în față modelul Alfieri, acestuia – de altminteri – fiindu-i și dedicată. A urmat, la distanță de doisprezece ani (1811), *Ajax (Aïace)*, piesă mai mult de intensitate lirică decât dramatică, îndeajuns de credincioasă liniilor clasice ale temei, dar totodată și purtătoare în ea de aluzii și preocupări contemporane. Nu era greu, anume, ca în personajul Ajax publicul italian să-l recunoască pe generalul Moreau, în personajul Agamemnon pe Napoleon însuși, în personajul Calchas pe papa Pius VII, pe atunci prizonier la Savona. Se mai profila în această operă și ceva destinat să devină avertisment și învățământ pentru mulți din concetățenii scriitorului: înspre ce nefericiri poate să conducă un eroism greșit înțeles și rău întrebuințat. Curând, după prima reprezentație, piesa a și fost interzisă oficial. *Ricciarda,* tot o tragedie eroică, ultima scrisă de Foscolo, nu s-a bucurat decât de o singură reprezentație la Bolonia. La scurt interval (1815), pentru a ieși de sub urmărirea poliției austriace, poetul s-a refugiat în Anglia, unde a rămas până la sfârșitul vieții, condamnându-se singur să nu mai țină vreodată condeiul de scriitor în mână.

Ca factură generală, aceste piese urmau linii și dispoziții tradiționale. Foscolo, autorul lor, avea formație clasică; înțelegea ca în scrisul său poetic, luptând cu temperamentul său fuguos ca om și mai ales ca îndrăgostit, să se mențină în notă sobră, fermă, pe cât cu putință senină. Însă, în fondul de gândire al pieselor amintite, ca și în freamătul lor interior, putem descifra sensuri și înțelesuri contemporane, așa cum acestea se reflectau în cugetul poetului și în celelalte scrieri ale sale. Spre deosebire de Vincenzo Monti, al cărui caracter se manifesta adesea oscilatoriu, Foscolo dovedea curaj, consecvență, noblețe, dăruire hotărâtă unui ideal. Elemente din viața lui personală nu au afectat niciodată ceva din ordinea gândirii sale politice și a simțiri sale civice. În tot ce a scris, pulsează cu putere credința și respectul său pentru ideea de libertate. A sprijinit acțiunea napoleoniană, în măsura în care vedea în aceasta o cale sau o treaptă înspre unificarea țării. Cât despre politica austriacă, Foscolo a preferat să suporte consecințe și prigoană decât să accepte vreun gest de servitute.

În special, două din scrierile poetului-luptător ne dau tonul adevărat al convingerilor sale intime. *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis* (*le Ultime letteer diu Jacopo Ortis,* 1802), un roman de analiză și sentimente, cu fond autobiografic ca și cu descripții de fapte înconjurătoare, putând ca în câteva privințe să amintească de *Werther*-ul lui Goethe. Aflăm în sufletul eroului o dublă decepție, cea de îndrăgostit și cea de patriot. În aceasta din urmă, nu ne va fi greu să recunoaște, starea de spirit a poetului după evenimentele de la Campoformio

şi cedarea Veneţiei către austrieci. Cealaltă scriere memorabilă este poemul *Mormintele* (*i Sepolcri,* 1807), o scriere perfect clasică în formă, dar romantică în conţinutul, emoţia şi mesajul ei. Asistăm aici la protestul poetului împotriva unei dispoziţii legale ce interzicea ca între morminte, indiferent dacă ale unor oameni umili sau necunoscuţi sau ale unor cetăţeni iluştri, să existe semne distinctive. Argumentarea poetului este susţinută cu forţă patetică. Da! onorurile funebre nu ar mai putea sluji cu ceva celor morţi, în schimb, pot fi de folos celor vii. Pământul în care se odihnesc oasele oamenilor mari poate căpăta prin aceasta o semnificaţie înaltă, aproape sacră. Troia a pierit, Hector însă a rămas şi va rămâne mai departe nepieritor în memoria lumii, plâns de aceasta şi onorat la nesfârşit. Iată, în acest sens, şi încheierea poetului: „...peste tot, sângele vărsat pentru patrie va fi sânge sfinţit, atâta timp cât soarele îşi va răspândi razele sale asupra mizeriilor umane". Simţim în acest poem şi alte luări de atitudine ale scriitorului, pe de o parte, una de rechizitoriu moral adresată Florenţei, cetate care de atâtea ori, de la Dante până la Galilei a dat semne de mare şi vinovată ingratitudine; pe de altă parte, un act de omagiu şi de pietate pentru Alfieri, care la Santa Croce, acest adevărat panteon naţional, în dialog tăcut cu morţii ce se odihneau aici, găsea reculegere şi consolaţie în luptele, amărăciunile şi contrarietăţile lui cu cei vii.

Presupunem că Ugo Foscolo, dacă nu ar fi întâmpinat atâtea piedici administrative, s-ar fi dedicat şi creaţiei dramatice tot atâta cât celorlalte genuri pe care le-a cultivat. Totuşi! – fie şi această parte sporadică pe care am menţionat-o aici, contează. Scriitorul s-a integrat prin ea într-o stare de spirit caracteristică în epocă; a contribuit ca autorul ei să devină măsură de judecată şi punct de reper într-un întreg tablou de aspiraţii şi opţiuni la ordinea zilei; a putut să însemne, în teatrul romantic pe atunci în proces de formaţie, un element integrator.

Ippolitto Pindemonte (1753–1828) s-a format, mai ales, la şcoala lui Alfieri. În sinea sa, chiar, aspira să-l egaleze. Era un purtător de cuvânt, mai ales, al tradiţiei de artă şi de cultură reprezentate de Verona. Încercările sale dramatice numără mai multe tragedii: *Ulisse, Eteocle şi Polinice, Getta şi Caracala, Arminius.* Dintre toate, doar aceasta din urmă a văzut în mod cu totul trecător, cu succes mediocru, lumina scenei. Arminiu, personajul principal din piesă, este eroul german despre care vorbeşte Tacit în scrierile sale. În Germania, îi inspirase pe Klopstock şi pe Kleist. Într-o anumită măsură, Pindemonte i-a imitat. Putem găsi faptului două explicaţii. Personajul şi actele sale erau proprii pentru un subiect exaltant şi implicit o tratare în stil romantic; cealaltă, motivele politice care îi dădeau actualitate în lumea germană prezentau analogii cu evenimente din viaţa poporului italian. Subiectul era tratat poematic; de asemenea, cu apropieri de genul *bardits* al dramelor germane, fapte recitate şi cântate de barzi, poeţi naţionali, specializaţi în a celebra figuri şi episoade eroice. Şi în piesa poetului italian, ca şi în acelea ale modelului german, adversitatea faţă de politica napoleoniană constituia un motiv dominant.

3. În plină construcţie romantică: Niccolini

Cu ***Giovanni – Battista Niccolini***[1], putem considera teatrul romantic italian ca intrat pe făgaşul lui constituit.

Scriitorul şi-a petrecut majoritatea vieţii la Florenţa. Istoria literară, ca şi istoria politică a ţării, îl socotesc printre cei mai ardenţi şi mai întreprinzători militanţi, pe plan spiritual,

1 A trăit între anii 1782–1861. Un timp, a fost profesor de istorie şi mitologie; apoi secretar şi bibliotecar la Academia de Arte-Frumoase din Florenţa, atribuţie în care a rămas până la sfârşitul vieţii.

pentru cauza naţională a unităţii italiene. Era, pe cât de poet, tot pe atât de patriot. Între aceste două dimensiuni ale personalităţii sale, funcţiona neîntrerupt o deplină consubstanţialitate. A aderat din primul moment la instituirea republicii toscane, ceea ce mai târziu avea să-i atragă din partea reacţiunii temporar învingătoare hărţuieli, prigoniri, chiar şi o scurtă detenţiune. Pe întreaga lui activitate stăruie o pecete a Toscanei, ca purtătoare de blazoane istorice şi drepturi spirituale în existenţa şi afirmarea unei conştiinţe italiene în lume. Ideea unei confederaţii puse sub ascultarea papalităţii, ca formă de unitate italiană sau ca etapă posibilă în vederea acestei unităţi, îi părea o utopie; i s-a opus cu hotărâre, atât cu argumente doctrinare extrase din cursul de istorie pe care îl profesa la Academia de Arte-Frumoase, cât şi cu protestul său sentimental ca poet şi patriot. Refuza să admită că între puterea seculară şi puterea papală ar fi cu putinţă convergenţe şi relaţii în stare să conceapă, să sprijine şi să asigure realmente un statut durabil de unitate naţională.

În teatrul pe care l-a scris, Niccolini a dat curs, în mod constant şi scrutător, ideilor şi convingerilor lui politice. Nimic mai firesc, de aceea, decât ca majoritatea situaţiilor lui conflictuale cu diferite vederi şi mentalităţi contemporane să pornească de la ceea ce a vrut să propage prin scrisul său dramatic.

A început – atât pătruns de admiraţie pentru clasici, cât şi avându-l drept model imediat pe Vincenzo Monti – prin traduceri din tragici greci (Eschil, Sofocle, Euripide), apoi printr-o seamă de lucrări proprii, dar în care îi va urma de aproape pe antici: *Polissena, Ino şi Temisto, Edipo, Agamemnon, Medeea* (1810–1825). Între timp, scriitorul a cunoscut şi alţi autori, resimţindu-le de asemenea influenţa: Shakespeare, Schiller, Byron şi – dintre italieni – Manzoni. Spiritualmente, nu s-a îndepărtat de cei vechi. A înţeles, însă, că teatrul nu se poate opri doar la aceştia, există atâtea alte aspecte ale umanităţii, şi mai ales există atâtea aspiraţii moderne ce se cer înţelese şi apărate, faţă de care reflectarea dramatică nu ar avea îngăduinţa să rămân indiferentă. Ambianţa romantică îi părea ca fiind deschisă acestui orizont. Niccolini s-a îndreptat spre ea, afiliindu-se şi dedicându-i-se cu însufleţire. Din această clipă, teatrul clasic avea să-i rămână drept un fundal permanent, patronând de departe cu înţelepciunea şi autoritatea lui milenară. În ce priveşte însă temele de tratat, şi mai cu seamă intenţiile cărora trebuia să li se dea curs, Niccolini se va îndrepta cu preferinţă spre subiecte istorice, toate acestea cu subînţelesuri semnificative şi raportări precise la evenimente politice contemporane.

Seria a fost inaugurată cu *Nabucco* (publicată întâia oară la Londra, în 1819), piesă cu cheie, îndreptată în mod vizibil atât împotriva teocraţiei papale şi a formelor de tiranie religioasă, cât şi a despotismului politic de tip napoleonian. Sub raport dramatic, piesa nu deţinea în ea elemente capabile s-o impună. Ca aluzie politică, însă, a fost întâmpinată cu satisfacţie. Astfel, în galeria ei de personaje puteau fi recunoscute în protagonistul Nabucco, împăratul Napoleon în ajunul căderii sale, în Aminta, împărăteasa Marie-Louise, în Vasti, „m-me Letitzia", mama împăratului, în Mitrane, papa Pius VII, în Arsace, Astente şi Arespe – respectiv – Carnot, Caulaincourt şi ducele de Ragusa. O frază, pusă în gura tiranului, dă cheia şi rezumă în ea înţelesul ascuns al piesei: „...Acestor regi cărora le-am călcat în picioare totul – armele, aurul, renumele – le-am lăsat totuşi, în semn de şi mai cruntă răzbunare, tronul...".

Pasul hotărâtor, ca dramaturg, a fost făcut de Niccolini în 1827, cu piesa *Antonio Foscarini,* socotită unanim drept opera lui dramatică de cel mai mare răsunet şi de cea mai întinsă popularitate. Acţiunea cuprinde o întinsă parte melodramatică, nu însă de natură a împinge faptele în vreo convenţie sentimentală, ci cu un adevăr sufletesc în ea profund sincer şi plauzibil. Antonio Foscari, fiul dogelui, este îndrăgostit de soţia bătrânului Contarini, unul

din cei trei inchizitori de stat. Surprins de acesta, tânărul este silit să ceară refugiu în palatul ambasadorului spaniol. Dar legile venețiene sunt aspre, necruțătoare. Imputându-i-se vina de a fi întreținut relații cu reprezentantul unei puteri străine, Antonio este condamnat la moarte. Ar fi putut să se disculpe, destăinuind adevăratul motiv al adăpostirii sale sub o cupolă străină. Aceasta, însă, ar fi însemnat și o dezonoare, și o abatere de la noblețea caracterului său ca om și cavaler. Preferă, de aceea, să rămână sub apăsarea de crimă politică și să lase ca sentința pronunțată să-și urmeze cursul. Desigur, argumentul piesei își are valoarea sa în sine; nu este mai puțin adevărat că reprezenta atât un protest de principiu, cât și unul direct, rezolutoriu, împotriva guvernării absolute în genere, a celei austriece în special.

Piesa următoare, *Giovanni da Procida* (1830), a întâmpinat multă suspiciune din partea autorităților austriece, și din cauza tendințelor ei liberale, și pentru că putea să pară un îndemn la insurecție împotriva stăpânirii străine. Iar *Ludovico Sforza* (1834) punea în cauză o idee pe cât de fermă în conținut, pe atât de acută în conjunctura vremii: este nevoie de prestigiul și de acțiunea unui monarh liberal, pentru ca independența națională să poată deveni realitate certă.

Arnoldo da Brescia (1838) a cunoscut lumina tiparului abia în 1834, la Marsilia. În Italia, pentru moment, i se interzisese totul: și reprezentarea pe scenă, și publicarea. Piesa cuprindea poate cel mai categoric protest de până atunci împotriva puterii temporare a papalității; constituia totodată și un apel complementar, atât cu notă scrutătoare cât și cu accente patetice, pentru o reformă în sens spiritual și patriotic a bisericii. De altminteri, insuccesul de pe scenă al acestei piese nu provenea doar din motive politice, se aflau la mijloc și o seamă de vicii sub raport dramatic propriu-zis. Piesa era concepută și compusă mai mult ca poem ,decât ca dramă. Tonul liric, predominant, făcea ca acțiunea dramatică să rămână în umbră și ca influența politică ori morală din cuprinsul intim al acestei acțiuni să nu-și poată căpăta relieful necesar. Câteva trăsături, totuși, rămân memorabile. Împotriva lui Arnoldo, tirania imperială și tirania pontificală s-au coalizat pentru a-l strivi, tribunul, însă, neintimidându-se și neabdicând de la nimic din convingerile sale și din adevărul cauzei căreia înțelegea să i se devoteze, le răspunde cu demnitate.

Cronologic vorbind, în cariera scriitorului, *Filippo Strozi* este ultima lui lucrare dramatică de notorietate. Acțiunea se situează într-un moment istoric important: căderea republicii florentine sub tirania instituită de atotputernicia Medicișilor. O scenă, mai cu seamă, este revelatoare pentru întreaga piesă. Un străin, la Veneția, pătrunde în reședința lui Filippo Strozi. Își azvârle mantia. Este recunoscut imediat: Lorenzio de Medici. Își ascunde sub vestă o mână sângerândă. Adresându-se celor de față, rostește: „...Sărutați această mână!... este sfântă... a lovit în tiran...!“ Acest tiran, în fapt, era propriul lui tată. La întrebarea: „...cum a fost cu putință să-ți ucizi părintele?“ – Lorenzino, evocând gestul lui Brutus din senatul Romei, răspunde: „...Nu am făcut altceva decât că am strivit un șarpe ce se strecura prin mlaștini...“. Strozi și ceilalți exilați se reîntorc la Veneția, cu gândul de a repune vechiul guvern republican în drepturile sale. Este însă în zadar, poporul nu-i mai urmează, parcă i-a uitat. Cosma de Medici este proclamat duce al cetății. Strozi, între a compărea în fața noilor judecători și a-și pune capăt zilelor, alege această cale din urmă. Mesajul piesei este zguduitor, în formă și cu măreție tragică, scriitorul înțelegea să se rostească apologetic, închinând libertății un imn suveran.

Scrisul lui Niccolini, în afara sufletului său militant, era și scrisul unui artist. Stil limpede, linie elegantă, versificație amplă și armonioasă, limbă curgătoare, fără încărcături și stufoșenii. Echilibru clasic, totodată și patetism romantic; departe ca aceste caracteristici să pară venind

din lumi diferite, dimpotrivă, își devin complementare, se întregesc reciproc, intră într-o simbioză de artă și gândire, Niccolini atribuia literaturii o misiune sacrosanctă.

4. Momentul de exponență: Manzoni

În momentul intrării în scenă a lui ***Alessandro Manzoni***[1], șeful recunoscut al romantismului italian, premisele acestei noi școli literare erau fixate. Sub raport politic, într-adevăr, lucrurile prezentau încă unele stări ambigui. Dacă majoritatea romanticilor italieni se declarau adversari atât ai suveranității austriece cât și ai celei papale, nu este mai puțin adevărat că existau și unele atitudini contrarii; acestea, invocând de asemenea afinități și apartenențe romantice, păreau dispuse să considere cele două suveranități într-o manieră mai concesivă, mai de compromis. Sub raportul teoriei literare, însă, acordul se dovedea mai strâns, dacă nu chiar deplin. Se cerea, în genere ieșire din mitologie, orientare spre istoria propriu-zisă, nu îndepărtare totală de cei vechi, dar oricum mai multă discreție și mai mult discernământ în imitarea acestora; nu renunțare la genuri și specii, dar fără rigiditățile din trecut și fără „tirania" regulilor clasice; mai multă adresare și mai mult dialog cu publicul larg de cititori și spectatori. Creația literară e datoare să devină bun comun. Este necesar ca această creație să răzbată și dincolo de cercul restrâns al celor foarte instruiți, devenind astfel un mijloc edificator în cugetul marelui public doritor de adevăruri și de îndreptări legitime. Literatura trebuie să ajute poporului italian să-și cunoască soarta, să-și înțeleagă istoria, să-și perfecționeze educația civică și morală.

Prezența lui Manzoni în această ambianță de idei și preocupări, va fi o prezență cu tot atâta hotărâre ca și pondere. Aparent, poate, lăsa să transpară o anume timiditate; în dosul acesteia, însă, se adăpostea o puternică energie tăcută, susținută de idei limpezi și de curaj moral. Totul putea să dovedească o înzestrare complexă, ca pentru investiri și responsabilități cruciale; gândire teoretică, acțiune politică, militare revoluționară, judecată istorică, simțire poetică, încadrare în datoria comună.

Drept prime modele, ca orientare și ca factură poetică, i-a avut pe ***Giuseppe Parini*** (1729–1799), poet-moralist, stăpânit de ideea că orice realizare literară trebuie să se asocieze funciar și cu un câștig moral, precum și pe Vincenzo Monti, scriitorul despre care am vorbit anterior. Într-un poem-omagiu din 1806, *Asupra morții lui Carlo Imbinati,* există un pasaj) ce poate avea înțelesul unei profesiuni de credință, îmbinând în această profesiune atât simțămintele poetului tânăr de atunci, cât și programul pe care avea să-l urmeze în mod consecvent după aceea ca șef de mișcare. Ce condiții ar trebui să îndeplinească acela ce

---

1 A trăit între anii 1785–1873. În primele sale poeme (*Triumful libertății – il Triomfo della libertr*, 1801), se declară un entuziast al Revoluției Franceze. Dintre italieni, în această perioadă de început, a resimțit influența lui Monti (poemele *Adda* și *Jurăminte*). Conversiunea religioasă, începută în timpul unei șederi la Paris, i-a accentuat apropierea de romantici și de romantism (*Imnuri sacre – Imni sacri,* 1815). Începând din 1821, militarea pentru cauza unității italiene îi va deveni trăsătură fundamentală de viață. *Oda Cinci Mai 1821 sau Moartea împăratului Napoleon la Sfânta Elena* (*Il cinque maggio,* 1821), marchează acest moment. Piesa *Adelchi* (1822), în afara interesului ei propriu-zis dramaturgic, contează și prin activitatea de cercetare ce i se subsumează. În ambianța acestei activități, concepția lui Manzoni privind rolul primordial ce se cuvine poporului, nu numai în viața politică, dar și în viața spirituală a țării, s-a adâncit, și-a dat configurarea ei definitivă.

În ultima parte a vieții sale, Manzoni s-a dedicat mai mult unor lucrări de erudiție. Între acestea, trebuie amintite: *Romanul istoric* (*Del romanzo storico,* 1845), *Romantismul în Italia* (*il Romanticismo in Italia,* 1846).

năzuieşte să devină cu adevărat poet? Manzoni – folosind metaforic umbra celui dispărut, răspunde: „...pentru a deveni poet, trebuie să simţi şi să meditezi; să ştii să te mulţumeşti şi cu puţin; să-ţi aţinteşti necontenit privirea spre un scop; să-ţi păstrezi – curate – mâinile şi spiritul; să cunoşti lumea, atât de bine, încât la nevoie să te poţi distanţa de ea; să nu te aserveşti nimănui; să nu rosteşti niciodată vreun cuvânt putând să dea naştere la interpretări, fie ca laudă adusă viciului, fie ca sarcasm la adresa virtuţii...".

Câţiva ani de şedere la Paris (1805–1810) aveau să lase urme durabile în formaţia sa spirituală şi în orientarea sa romantică; le vom întâlni, de acum înainte, în toată manifestarea personalităţii sale scriitoriceşti. Aici, în salonul d-nei de Condorcet (văduva filozofului iluminist) şi în acela al d-nei Cabanis (soţia ilustrului medic-filozofo, adept în ştiinţa sa al metodei preconizate de Condillac), a cunoscut pe Volney (autorul celebrei *Ruines,* carte capitală a romantismului), pe Joseph Garat (om politic notoriu), pe Destutt de Tracy (puternic spirit ideologic al vremii) şi, mai ales, pe Claude-Charles Fourier (filolog, istoric şi critic literar). Acesta din urmă a însemnat în destinul lui Manzoni o prezenţă pe care nu ezita s-o numească providenţială. I-a influenţat gândirea, îndemnându-l: să nu ignoreze şi să nu se îndepărteze de genul tragediei istorice, sub argumentul că între timp acest gen ar fi devenit vetust, revolut; să nu subscrie servituţi faţă de reguli ori formule apodictice, oricâtă tradiţie ar avea de partea lor şi oricâte motivări doctrinare ar putea însă să le fie favorabile; să-şi impună ca stilul propriu să strălucească prin limpezime şi simplitate; să găsească întotdeauna punţi de comunicare între studiul atent, riguros, şi pasiunea sinceră; să ia aminte, deopotrivă, şi la stările de spirit particulare, şi la cele de natură să exprime epoci, evenimente, mutaţii ale lumii în mişcare. Tot aici, la Paris, a venit în contact cu un întreg context al procesualităţii romantice europene. Un context, anume, cuprinzând în el şi prelungiri ale ideilor de progres social datând de la J.-J. Rousseau şi Diderot încoace, şi interes crescând pentru teatrul shakesperean, şi ecouri venite de dincolo de Rhin purtând în ele vestigii de *Sturm und Drang,* şi pătrunderi de idealism filozofic german, şi drumuri noi spre alte clasicităţi, toate acestea purtând pe ele semnături fundamentale: Herder, Kant, Fichte, Schelling, Goethe.

În 1812, într-o scrisoare către Fauriel, găsim această destăinuire a tânărului poet italian, adresată mentorului său: „...Mai mult decât oricând, sunt de părerea dumneavoastră în ce priveşte poezia; trebuie ca aceasta să fie scoasă din adâncul inimii; trebuie să simţim şi să învăţăm a exprima sentimentele cu sinceritate...". Declaraţia poate părea naivă, juvenilă, de un entuziasm oarecum facil, convenţional. Totuşi, fondul ei este făcut din adevăruri sufleteşti; adevăruri pe care Manzoni, departe de a le fi dezminţit vreodată, dimpotrivă, le-a adâncit şi le-a orchestrat necontenit.

Imnurile sacre (*Imni sacri,* 1822) reprezintă în lirica poetului o expresie de plenitudine şi exponenţă spirituală. Acesta se află în desăvârşită posesiune a mijloacelor lui creatoare: conştiinţă patriotică, înţelegere filozofică a vieţii, un sentiment activ al istoriei naţionale, credinţă religioasă, o concepţie fermă privind condiţiile, drepturile, adevărurile şi datoriile poeziei. Într-adevăr, poemele din *Imnuri* apăreau într-o epocă în care psihologia poetului se afla încă sub impresia stăruitoare a conversiunii lui religioase. Într-un fel, intenţia inclusă în aceste poeme îşi poate găsi asemănări cu cea inclusă de Chateaubriand în *Geniul creştinismului.* Partitura romantică, în această privinţă, îşi spunea în plin cuvântul. Am greşi, însă, oricum am aluneca într-un exclusivism vulgar şi nedrept, dacă apologiei cuprinse în această producţie i-am atribui doar semnificaţii bigote sau declamaţii teologice. Sentimentul religios se încorporează într-un sentiment suveran, de substanţă filozofică şi perspectivă umanitară. Poetul, în dedicaţiile sale de fond, are în vedere respectul şi dragostea pe care

oamenii şi le datorează reciproc, fericirile morale şi spirituale pe care viaţa ni le poate procura când ştim să le solicităm, înălţimile pe care gândirea şi sentimentele ne dau putinţa să le atingem, privilegiul de a putea să contemplăm cu mintea noastră minunile şi nemărginirea existenţei, salvarea morală şi capacitatea de cunoaştere la care se poate ajunge pe căi de reculegere şi prin cuceririle judecăţii.

În raport cu totalitatea operei pe care ne-a lăsat-o creaţia dramatică manzoniană ocupă doar o porţiune restrânsă. Esenţialmente, însă, această porţiune deţine în ea rosturi cruciale. Atât ca artă, cât şi ca mesaj, se impune la fel ca şi celelalte. Se înscrie în perioada de plină maturitate a scriitorului. Găsim în ea chintesenţe din modul său de gândire, din întregul program ideatic căruia i s-a devotat, din tot ce până atunci pătrunsese integrant în conştiinţa lui intimă, devenindu-i justificaţie de viaţă.

Posteritatea lui Manzoni, ca autor dramatic, este asigurată prin două tragedii: *Contele de Carmagnola* (*il Conte di Carmagnola,* 1816–1820) şi *Adelchi* (1820–1822). Romantismul italian le numără printre operele sale capitale. Resimţim, în trama de adâncime a operelor, influenţe din Shakespeare, Schiller şi Goethe; totul, însă, este cuprins într-o sublimare liniştită, discretă, am spune aproape naturală, punând în lumină fondul italian şi coloritul lombard. Aflăm, din propriile declaraţii ale autorului, ceea ce acesta a avut în vedere. Este timpul – ni se spune – ca teatrul modern să-şi ia libertăţi faţă de tradiţia aristotelică. Înţelege să nu se mai supună regulilor de compoziţie dramatică în ce priveşte unităţile de timp şi spaţiu. Ideea că aducerea pe scenă a pasiunilor ar putea să dăuneze moralmente spectacolelor este o eroare; oricum, asupra ei se poate discuta. Subiectele dramatice pot apela şi la istorii locale, în speţă cea italiană, nu numai la epoci şi evenimente legendare. Poetul dramatic poate fi autorizat ca în mersul acţiunii să includă, în afara personajelor „istorice“, atestate în documente, şi personaje „ideale“, concepute de autor, însă în limite care să se poată încadra în tabloul general al epocii şi al faptelor în cauză.

Acţiunea din *Contele de Carmagnola* se distribuie în perioade succesive, pe o durată de mai mulţi ani. Intervin dese schimbări de decor. Intriga amoroasă lipseşte, totul gravitează înspre înţelesurile morale ale dramei. Eroul este un condotier vestit, soldat de aventură, om de război, în înţelesul aspru şi virtuos al cuvântului. Înainte, fusese un credincios şi un prieten al lui Filippo Maria Visconte, ducele de Milano; acum, când începe acţiunea, îl găsim înrolat în slujba republicii veneţiene. În această calitate, este silit să lupte împotriva fostului său patron şi prieten. Carmagnola izbuteşte să pună armata milaneză în dificultate. Dar anumite intrigi ţesute în umbră, în complicata politică veneţiană, se dovedesc mai puternice decât faptele. Consiliul celor Zece, forul hotărâtor în politica „serenisimei“ republici, îl demit din funcţiune şi, sub învinuirea de trădare, este condamnat la moarte.

Manzoni a reflectat îndelung, până a se opri asupra acestui subiect. L-a ales, pentru că putea să răspundă ambelor obiective pe care le avea în vedere: să exprime un fapt de istorie naţională, totodată să pună în stare de vibraţie sentimente de curaj şi sentimente de onoare conforme cu aspiraţiile italiene în curs. Înainte de a începe scrierea piesei, Manzoni a întreprins o largă documentare asupra episodului în cauză. Şi-a impus, cu luciditate, să descifreze până în profunzime misterul faimoasei sentinţe veneţiene. Şi-a constituit convingerea că eroul era inocent. Unii istorici nu-i împărtăşeau această opinie; poetul, însă, a rămas neclintit la convingerea sa. Şi-a conceput opera în consecinţă. Va lăsa ca asupra întregii acţiunii să apese o fatalitate ca aceea din tragediile antice. Îi atribuie lui Carmagnola înălţimi de suflet. Totul, în el, rămâne demnitate şi hotărâre. Îşi acceptă soarta cu înţelepciune. Este convins că deasupra lumii imperfecte, în care suntem constrânşi să trăim, există totuşi o justiţie superioară, cu imanenţe suverane, cu adevăruri ce nu se lasă strivite.

Revoluția liberală din Piemont (1821), ca și moartea în același an a lui Napoleon la Sfânta-Elena, l-au afectat pe Manzoni în mod deosebit. Sub impresia acestor evenimente, a compus două ode memorabile. Într-una – dedicată tânărului poet german Theodor Körner, căzut în luptă pentru apărarea patriei sale – cerea germanilor să nu strivească dreptul la viață al poporului italian, lipsindu-l de libertatea la care și ei înșiși aspirau deopotrivă. În cealaltă – pe marginea știrii venite de la Sfânta-Elena – dădea curs mai multor reflecții filozofice privind examenele de viață pe care înălțările și căderile umane le au de trecut în fața Providenței. Aceste legi, implicit și starea de spirit ce le însoțea, aveau să treacă și în *Adelchi,* piesa următoare, la care între timp poetul medita. Dincolo de ecranul istoric al faptelor evocate, intenția poetului se definea limpede; drama Italiei, preț de negociere între voințe străine de dominație.

Subiectul piesei este împrumutat din Evul Mediu îndepărtat. Ne este redat aici un episod din căderea regatului lombard (772–774) sub stăpânirea lui Carol-cel Mare. Acțiunea este amplă. Se desfășoară pe o durată de mai mulți ani; intenția scriitorului de a nu respecta unitatea de timp este vizibilă. Carol-cel-Mare este înfățișat ca și cum ar fi citit pe Machiaveli sau l-ar ava drept model pe Napoleon. Este tiran, nu numai în actele sale ca monarh și șef militar, ci și în actele sale ca om. Dovadă, în acest din urmă sens, chipul cum o repudiază pe Ermengarda, blânda și devotata lui soție. Confruntarea dintre tabere este aspră. Desideriu, regele lombard, îl are asociat la tron și mână dreaptă în acțiunea sa militară pe Adelchi, vrednicul său fiu. Au loc trădări din partea ducilor lombarzi. Carol-cel-Mare trece Alpii, pe drumuri pe care i le-a indicat Martino, un călugăr din Ravenna. Armata lombardă este înfrântă. Pavia și Verona cad și ele, prin trădare. Împăratul intră victorios în cetatea cucerită. Asupra lui Desideriu este dezlănțuită prigoana. Ermengarda, retrasă la o mănăstire din Brescia, își găsește sfârșitul acolo, în durere. Repudierea ei îi lăsase în suflet o amărăciune inconsolabilă. Scena agoniei – în actul al doilea al piesei – este socotită printre cele mai pure și mai emoționante pagini din întreaga poezie italiană. Adelchi moare și el, într-un chip eroic corespunzător cu firea și virtuțile sale. Personalitatea acestuia concentrează în ea trăsături de noblețe sufletească, de generozitate, de aspirație umanitară, de puternic sentiment creștin. I se pot găsi asemănări cu marchizul de Posa, eroul schillerian din *Don Carlos.* De fapt, este personajul prin excelență romantic din dramaturgia scriitorului. Comentatorii – aproape în unanimitate – au sentimentul că în acest personaj Manzoni s-a cuprins pe sine, înfățișându-și propria sa profesiune de credință.

Avem de la Manzoni și două studii teoretice, privind liniile directoare ale concepției sale ca dramaturg. Unul redactat în limba franceză, este compus sub formă de scrisoare adresată lui Chauvet, autorul unei recenzii despre *Carmagnola,* în publicația „Lycée français": *Scrisoare către M. C. despre unitatea de timp și de loc în tragedie.* Poetul italian este de perfect acord cu teoria romantică în chestiunea „unităților", nu însă în aceeași măsură și în ce privește amestecul de tragic și comic în acțiunea dramatică. Celălalt studiu – *Discurs asupra câtorva puncte de istorie a lombarzilor în Italia* – este de fapt prefața autorului la *Adelchi* (1822). Manzoni, aici, ne înfățișează preocupările și străduințele sale pentru a da dramei istorice o bază veridică și solidă. Intră în largi considerații de istorie italiană medievală. Își impune, chiar, să aducă în lumină unele puncte obscure ale acesteia. Se apleacă, de aproape, asupra unor chestiuni privind condiția istorică a lombarzilor; deși victorioși o vreme asupra italienilor, au sfârșit prin a li se încorpora teritoriul și a fi absorbiți de aceștia. Studiul, deși elaborat cu pătrundere și acribie, a stârnit – cel puțin în tabăra unor opinii literare – mai mult obiecții decât recunoașteri. Oare – se întreabă aceste obiecții – o asemenea desfășurare de

erudiție nu este cumva de natură să umbrească emoția precum și acea parte de poezie de care oricând o piesă de teatru are nevoie?

S-au putut auzi și alte obiecții. Nu cumva autorul – în dorința lui de a pleda pentru o teză – și-a construit prea mult personajele, imprimându-le o psihologie oarecum retorică și convențională? A izbutit, întotdeauna, să se apropie de tot adevărul istoric și să-l redea cu întreaga lui obiectivitate necesară? Ermengarda, fără îndoială, este un personaj ce convinge: trăiește, comunică, emoționează. În acțiune, totuși, prezența ei rămâne marginală; se înscrie în lirismul piesei, dar nu tot pe atâta și în epicul acesteia. În ce măsură, oare, sentimentele incluse de autor în psihologia personajelor sale și în înțelesul general al piesei se acordă cu modul de viață al oamenilor din secolele VII–VIII, când se petrece acțiunea? Și, oricum, nu i s-au atribuit eroului Adelchi mai multe trăsături decât i-ar autoriza efectiv istoria? Pentru că, în unele din evenimentele evocate, Adelchi nu a fost propriu-zis un protagonist al acestor evenimente; a trebuit să li se supună, înfruntându-le, întrucât îi veneau constrângător din afară. Mai mult decât atâta: diferite obiecții afirmă că în destule situații dramaturgul a trecut cu ușurință peste adevărul istoric. Un exemplu: Adelchi a sfârșit, nu ca în piesă, ci de moarte bună la Constantinopol, câțiva ani după ce își pierduse tronul. De altminteri, unele din aceste obiecții se referau și la *Carmagnola*. S-a spus, printre altele, că personajul condotierului italian ar fi o palidă imitație a lui Wallenstein, eroul din trilogia lui Schiller; că atât resemnării cât și discursurilor lui Carmagnola din închisoare le-am putea găsi vizibile asemănări cu situații din *Egmont*-ul lui Goethe. În plus, întâlnim și obiecții de felul acestora: defecte de construcție, pondere lirică jucând în defavoarea celei dramatice, momente ale acțiunii ce decurg fără destulă gradare, episoade ce nu se înscriu îndeajuns de coerent în cuprinsul acțiunii principale.

Aceste obiecții, oricât adevăr și oricâtă justificație ar deține în ele, nu întunecă frumusețea generală a poemului. Astăzi, desigur, inspirația lor lirică și tonul lor în consecință pot răsuna oarecum desuet. Însă în datele și preocupările epocii, de asemenea în climatul literar romantic, erau ceea ce simțirea comună aștepta mai direct și mai solicitant de la poeții țării. Monologuri; descripții; scene în care personajele își destăinuiesc în libertate sentimentele, cu desprinderi vădite de rigorile din teatrul clasic; toate acestea contribuiau ca tabloul faptelor în cauză să denote elan, să exprime strălucire. Li se adăugau și câteva intervenții de cor, inserate în cuprinsul acțiunii, de astă dată, parcă, nu cu obediență romantică din partea poetului, ci dimpotrivă cu reminiscențe clasiciste. Nota de pledoarie, cu mesaj educativ și cu apeluri patetice la o redresare a conștiinței naționale, răsună impresionant. E drept, aceste inserții nu se integrau organic în mersul acțiunii. Sunt însă remarcabile ca vibrație morală, ca fervoare lirică și ca expresie de artă. Poetul deplânge războaiele fratricide; are în minte – e limpede! – pe acelea care de secole măcinau unitatea provinciilor italiene. Evocă tristețea apăsătoare, dureroasă, pe care este firesc ca popoarele s-o resimtă, atunci când trebuie să constate că tiranului doborât îi succede un altul și mai tiran. Într-o mărturie, vrând să justifice aceste coruri, poetul ne spune: „...le-am introdus, întrucât țineam să-mi rezerv un mic colț în care să-mi fie îngăduit a vorbi în numele propriu...". În *Adelchi*, ultimul din cele două coruri incluse aici este întrucâtva și o meditație în legătură cu sfârșitul Ermengardei. Un moment, s-ar părea că melancolia din sufletul poetului era iremediabilă; până în cele din urmă, însă, sub acțiunea credinței lui intime, starea de la început avea să se convertească într-un sentiment învăluitor de consolație și nădejde.

Nu dramaturgia este cea care i-a putut asigura lui Manzoni reputația sa universală. Sub acest raport, ecoul dramaturgiei sale rămâne mult în urma celui produs de *Logodnicii (i*

Promessi spozi), celebrul lui roman. Sub prismă italiană, însă, chipul cum această dramaturgie a fost un catalizator de sentimente şi o sursă de energie morală în aspiraţii şi lupte ale poporului italian, ca şi un întreg *tonus* pe care l-a putut inspira romantismului autohton, sunt şi rămân manifestări de valoare epocală.

5. Manifestări dramatice colaterale

Paralel cu afirmările de teatru romantic, acelea despre care s-a vorbit până acum, există în epocă şi o altă desfăşurare dramatică. Aspectul acestei desfăşurări, este eclectic. Forme tradiţionale alternează sau convieţuiesc cu încercări înnoitoare; influenţe străine se întâlnesc, întretăindu-se, cu intenţii şi elaborări autohtone; producţii ce reclamă să se respecte şi mai departe puritatea genurilor apar lângă altele în care amestecul de tragic şi comic este lăsat să se dezvolte în voie.

Tragedia, în sens clasic ori clasicizant, continuă să-şi aibă adepţii şi reprezentanţii ei. Lupta iniţiată de Alfieri şi modelul instituit de acesta nu au luat sfârşit. ***Carlo Marenco***, evocând un erou din secolul al XIII-lea *(Corradino),* încearcă să personifice sentimentul contemporan de independenţă a ţării. Fiul acestuia, ***Leopold Marenco***, înţelege că tragedia, în afară de ideea politică, să-şi aleagă subiecte şi din cuprinsul vieţii intime. ***Napoleon Giacometti*** (*Judith, Sophocle, Torquato Tasso, Maria-Antoaneta* ş.a.) reprezintă forme de compromis între genul tragic şi drama istorică de tip romantic: acţiune pusă să se petreacă în locuri diferite, incidente multiple, personaje numeroase, împrejurări neprevăzute, lovituri de teatru, situaţii de natură să creeze emotivitate. ***Giuseppe Checchetelli***, riscând adversitatea multor cercuri din Roma, readuce pe tapet conflictul istoric dintre imperiu şi papalitate *(Manfredi).* ***Giovanni Sabbatini***, procedând cu spirit liber şi curajos, îşi ceartă compatrioţii pentru conformismul şi laşitatea lor în faţa unor împrejurări şi imperative naţionale *(Alessandro Tassoni).* ***Pietro Cossa***, sub veşmânt clasic, înclină totuşi înspre un anume manierism romanticist. În preajma lui Nero, personajul principal din piesa cu acelaşi nume, nu-i găsim nici pe Seneca, nici pe Agrippina, nici pe Britannicus, ci o aflăm tot timpul pe Acté, curtezană geloasă şi posesivă, capabilă de crimă, ca şi deopotrivă de abnegaţie şi sacrificiu.

Comedia, şi ea, este prezentă în această frescă. Amintirea lui Goldoni, indiferent de unele extincţii pe alocuri, continuă să fie puternică. Se afirmă, chiar, că în opera acestui autor există valori de fond şi valori de formă de care ar fi greu ca teatrul naţional italian să se mai despartă vreodată.

Gherardo de Rossi, în prefeţele *(ragionamento)* cu care îşi însoţeşte operele, manifestă şi opinii de teoretician. Fără a se declara un partizan hotărât al „unităţilor", nici nu le respinge în totul. Recomandă ca în comedie să se evite evenimentele complicate; oricând, acţiunile simple îi par preferabile. Nu aprobă să se îngroaşe caracterele; consideră că aceasta poate dăuna comicului adevărat, împingându-l fără folos în caricatură. Sub acest raport, are în minte modelul dat de Molière; şi consideră că asocierea acestui model cu cel imprimat de Goldoni poate asigura comediei italiene făgaşuri sigure şi durabile. ***Augusto Bon*** afirmă că un prim rost al comediei este să înfăţişeze caractere. Nuanţele pot rămâne şi pe un al doilea plan; esenţial este să fie aduse în lumină trăsăturile de fond ale acestora caractere (*Invidioasa, Un om rău, Bănuitorul* ş.a.). ***Albero Nota***, dimpotrivă, în zecile de comedii pe care le-a scris, înţelegea să dea preferinţă nuanţelor. Conţinutul acestor comedii este oarecum

compozit; găsim în el şi elemente de şcoală franceză din secolul al XVIII-lea, şi comic burghez de factură Goldoni, şi unele pătrunderi oarecum melodramatice din piesele lui Kotzebue, autor care continua să se afle în atenţia repertoriilor de teatru *(Progresistul, Filozoful celibatar, Femeia ambiţioasă).*

La un moment dat, a început să se producă şi un fenomen de criză. Se părea că influenţa franceză ar putea să lase în umbră tradiţia goldoniană şi chiar s-o strivească. De aici, în unele opinii, luări de atitudine, avertismente şi chiar semne de alarmă. Se spunea: această influenţă franceză poate duce la coruperi ale gustului artistic şi ale *tonus*-ului moral; astfel, în loc de a fi un factor de progres spiritual, dimpotrivă, teatrul italian riscă să devină o tribună de plăceri îndoielnice, de sentimente tulburi şi compromiţătoare. Este nevoie, deci, să se reacţioneze. Şi în această privinţă, numele lui ***Paolo Giacometti*** (1817–1882), este cu deosebire de amintit. Comediile sale – *Poetul şi dansatoarea, Toţi ne suntem fraţi (Siamo tutti fratelli), Femeia (la Donna), Moartea civilă* ş.a. – nu au fost scutite de critici. În speţă: prea multe accente pe partea de satiră, în detrimentul condiţiei artistice; mult discurs, nu şi tot atâta acţiune. Li se recunoşteau însă şi merite: avertismente morale adresate tineretului italian; pledoarie pentru drepturile muncii şi ale talentului; încredere în partea de bunătate existentă în natura umană; cu respect faţă de calitatea civilizatorie a creaţiei comice de teatru.

Tomasso Gherardi del Testa (1815–1881) avea între contemporani reputaţia de cel mai aplaudat comic italian. Ţinea să readucă interesul şi gustul publicului italian în apele spiritului goldonian. Nu crede în predica moralizantă; socotea că adevărata cale capabilă să conducă înspre înţelesuri şi practici morale este acţiunea. Ştie să compună subiecte, să stăpânească şi să dirijeze mersul intrigilor, să gradeze efectele, să ajungă la deznodăminte confortabile, optimiste; totul, într-un amestec dozat de fantezie a scriitorului, cu elemente luate din realităţi ale societăţii înconjurătoare.

Să spicuim, o clipă, din repertoriul acestui scriitor. Tânăra şi frumoasa văduvă Giulia, după ce declarase cu ostentaţie că nu există în lume bărbatul de care să se poată îndrăgosti, sfârşeşte prin a se căsători cu atât de dispreţuitul conte Rodolfo, după ce mai întâi acesta o făcuse să treacă prin necruţătoare stări de gelozie *(Să nu glumim cu bărbaţii).* Contesa Luiza renunţă la vanitatea de scriitoare; promite, chiar, că niciodată, de acum înainte, nu va mai cădea într-o asemenea capcană; îşi va găsi fericirea lângă omul care, singurul dintre toţi, nu se sfiise să-i declare pe faţă părerile lui de bun-simţ despre elucubraţiile ei literare *(Falsa literată – False letterata).* Eroina din *Domnia Adelaïdei* este o capricioasă asupra căreia va triumfa tocmai bărbatul care îi arătase mai multă indiferenţă; aceasta, conform maximei că dispreţul reuşeşte mai bine decât dragostea. În *Maimuţele (le Scimmie),* acţiunea este mai mult pretext pentru o defilare de personaje, cărora rând pe rând li se smulge masca: contesa Grebinnski, o aventurieră; Fausto, o reeditare modernă a parazitului din comediile antice; Binasco şi Boboli, doi falşi învăţaţi; ş.a.m.d. În alte comedii ale aceluiaşi autor – *Adevăratul blazon, Conştiinţe elastice, Moda şi familia, Paternitate şi galanterie* – transpar intenţii filozofico-politice. Publicul instruit le-a apreciat, dar mai mult ca material de lectură decât ca repertoriu de teatru. Celelalte, comediile zugrăvind moravuri şi mai ales tipuri din societatea de mijloc a vremii, sunt cele care i-au asigurat ca dramaturg, lui del Testa, întinsa lui popularitate.

Într-adevăr, cel mai aplaudat autor comic, în sălile de spectacol din epocă, era Gherardi del Testa; însă cel mai complex, mai gânditor, mai angajat în interferenţe şi stiluri ale vremii este ***Paolo Ferrari*** (1822–1889), originar din Modena. Se considera discipol al lui Goldoni; în egală măsură, privea cu interes şi spre teatrul francez modern, de care de altminteri s-a lăsat influenţat. În felul său de a compune teatru, stăruiau evidente trăsături romantice: imagini

vii, mişcare multă, episoade sesizante, tonuri şi colorituri de natură să creeze spectaculozitate. Totodată, avem de constatat şi implicaţii de ordin realist: spirit de observaţie, construcţie sigură, dialoguri conduse cu măsură şi sagacitate, echilibru şi simetrie, încununarea acţiunii dramatice cu un înţeles moral.

Scriitorul nu urmează, propriu-zis, un sistem. Are în vedere, totuşi, o seamă de linii directoare, de natură a-i alcătui un fundal teoretic. Se declară împotriva moralizării directe. Oricând aceasta riscă să devină un procedeu emfazic, artificios, plictisitor; pentru ca pledoaria morală să capete valoare dramatică, şi deopotrivă eficacitate psihologică, este nevoie ca autorul s-o învăluie artistic, să-i dea calitate şi strălucire literară. Cu cât personajele vor fi luate din lumea pe care o cunoaştem efectiv, din viaţa reală ce se desfăşoară în jurul nostru, cu atâta poate rezulta mai mult şi mai convingător adevăr dramatic. Să nu recurgem, numaidecât, la cuvinte celebre, memorabile, scoase din cărţi ori rostite în împrejurări ilustre: şi cuvintele simple, din vorbirea noastră obişnuită, pot dobândi pe scenă expresivitate şi frumuseţe. În ce priveşte fondul moral al acţiunilor dramatice, e bine ca aceasta să se menţină pe linii de onestitate, fără împingeri spre situaţii aventuroase ori senzaţionale.

O primă notorietate i-au adus-o o seamă de comedii, de gen istoric, pe teme de viaţă literară. Într-una din acestea, ne este înfăţişat Goldoni; ţintă de atac şi de intrigi din partea unor contemporani invidioşi; pus de aceştia să intre în conflict deschis cu Carlo Gozzi, rivalul său în teatru; tradus pentru motive de indisciplină în faţa Consiliului celor Zece; promiţându-i-se totuşi absolvirea de urmărire judiciară, dacă în decursul unui an va da la iveală şaisprezece piese de teatru (*Goldoni şi cele şaisprezece comedii ale sale – Goldoni e le sue sedici commedie,* 1882). Într-o altă piesă, de factură asemănătoare, cel pus în cauză este Parini, celebrul scriitor satiric din partea finală a secolului al XVIII-lea. Şi împotriva acestuia, se ţes cabale. Intriganţii izbutesc să atragă asupra lui furia marchizului Colombi, guvernatorul Milanului, pe motiv că în unele versuri recitate de scriitor ar fi existat aluzii răutăcioase privind-o pe soţia acestuia. E vorba de o furie ridicolă, pentru care până în cele din urmă titularul şi mânuitorii ei îşi vor lua pedeapsa cuvenită (*Satira şi Parini – la Satira e Parini,* 1823). Este adus pe scenă şi Alfieri, dar într-o situaţie mai fără zbucium şi peripeţii, cu aer pe alocuri de bagatelă. Alfieri, aici, este încă foarte tânăr; poetul din el, deocamdată, este mai mult promisiune, presimţire, nu şi fapt definit. Se află sub vraja contesei d'Albany, în al cărei joc putem desluşi câteva ceva şi din graţia inteligentă a Celimenei, eroina din *Mizantropul* lui Molière, şi din farmecul tineresc al Silviilor şi Aramintelor lui Marivaux, poate şi anume filtrări din proverbele lui Musset. Deocamdată, cei doi îndrăgostiţi se despart; îşi iau rămas bun şi îşi urează reciproc călătorie plăcută; dar, aceasta, pentru ca revenirea inerentă să se petreacă într-o aură de şi mai multă poezie (*Fotoliul istoric – la Poltrona storica,* 1853).

Într-o altă serie de comedii, Ferrari poate apărea un Al. Dumas-fiul al Italiei. E vorba de comedii-drame, în care conflictualitatea provine, nu atât din împrejurări ori evenimente exterioare, cât din stări, rătăciri şi contradicţii intime. Emilia – de exemplu – încearcă să-şi împiedice tatăl de a se bate în duel cu contele Rodolfo Sirchi, cunoscut aventurier şi spadasin. Îi strigă, răspicat: „Nu, nu! – duelul este crimă premeditată...". Aflând însă că tatăl său fusese insultat cu dinadinsul de spadasin, dintr-o dată, atitudinea ei devine alta: „Tată, îmbrăţişează-mă; şi acuma du-te, du-te şi te bate!..." *(Duelul).* Lisa este zbuciumată sufleteşte; o culpabilitate a mamei sale, căreia totuşi nu-i poate retrage iubirea filială şi prietenia ei, stă ca o piedică greu de trecut în calea fericirii ei de tânără îndrăgostită *(Marianna).* Şi mai caracteristic, în această ordine de preocupări a dramaturgului, este cazul lui Camillo Blana. Totul, în fiinţa acestuia, pare veleitarism sortit eşecului. Nu are talent poetic, dar visează consacrări. Declarând că refuză cu obstinaţie

„proza vieții", își părăsește căminul; abdică zgomotos, cinic, de la îndatoririle lui ca soț și tată; se afundă în medii interlope, dedându-se la manifestări excentrice; nu izbutește altceva, în cele din urmă, decât să recolteze ruină și deznădejde. Se află pe punctul de a-și zbura creierii. Este însă salvat de către soția sa, făptură bravă, care între timp sub un nume de împrumut își făcuse o carieră ilustră în teatru. Aceasta îl va readuce pe o linie de plutire, regenerându-l sufletește. Își spuneau astfel cuvântul o seamă de forțe intime din sufletul generos al acestei femei, puterea ei de a ierta, și vechea ei dragoste care nu încetase de a-i stărui în cuget, o încredere adâncă în partea bună a naturii umane (*Prosa,* 1858). Nu era exclus, cu un asemenea subiect, ca autorul să alunece într-o atmosferă de melodramă ori într-alta apodictică de dramă cu teză. Faptul, însă, a fost evitat. Ni-l putem explica; în urmărirea obiectivului său moral, scriitorul a procedat, nu cu aer de predicație și cu retorică de circumstanță, ci cu prudență psihologică și simț artistic.

Încheiem aici seria acestor recapitulări. Numărul autorilor și al operelor ce umpleau afișele de teatru din epocă este mult mai mare. Avem de-a face cu un proces ce găsea răsunet și receptivitate ca de vremuri bune, în publicul spectator. Prezența romantică în climatul spiritual al societății îi venea dintr-o dată într-un limpede și sesizant ajutor. În această ambianță, nevoia comună de dialogare se vedea în creștere, cugetul omenesc se simțea în situația de a-și descoperi noi îndreptățiri la libertate și afirmare, se produceau și alte apropieri, în afara celor existente și cunoscute până atunci, între actele de viață ale societății și formele de reacționare ale intimității individuale. Teatrul, cu antenele lui multiple, s-a aflat în centrul acestor vibrații și solicitări. Și în această situație, a realităților italiene, valențele ideii de teatru și spiritul deschis al mentalității romantice au mers împreună, într-o strânsă și fecundă complementaritate.

6. O judecată finală

Cu ce judecată de ansamblu este cazul să rămânem, acum, după această privire analitică asupra teatrului romantic italian?

Destule aspecte, în desfășurarea generală a fenomenului, ne pot întreține impresia de *ceva* încă în căutare de sine, decât de *ceva* limpede, unitar, bine și definitiv constituit. Ne întâmpină și aici, poate chiar mai apăsat decât în alte părți, o întreagă rețea de încrucișări și suprapuneri de contrarii, toate acestea făcând ca o definire propriu-zisă a romantismului să pară aproape cu neputință.

Am întâlnit, deopotrivă, atât priviri revoluționare, continuând în forme noi idei din Renaștere și postulări iluministe, ca și întoarceri contemplative înspre instituții și imagini medievale. Am putut recunoaște diferite influențe: germane, britanice, franceze. Este greu să ne pronunțăm, dintr-o dată, dacă vreuna din acestea deținea sau nu o prioritate. Doctrinar, se cereau ieșiri din rigorile clasicismului; practic, însă, unele din aceste rigori au continuat să subziste. Tragedia – de exemplu – a rămas în picioare ca gen, cu aproape toate atributele ei tradiționale, comedia nu mai puțin, reclama filiații goldoniene și prin acestea urcări implicite înspre modelul molieresc. Dacă de multe ori, într-adevăr, manifestarea romantică a luat atitudine împotriva unor interese, intrigi ori expropieri politice la ordinea zilei, nu este mai puțin adevărat că au fost și alte situații, în care aceste manifestări – cu știință sau fără – au putut să pară ca jucând în favoarea puterii invadatoare. Nu arareori, faptele se configurau în așa fel, sau mai bine zis ezitau să se configureze, încât spiritele ordonate, doritoare de idei limpezi și soluții posibile, să se simtă împinse spre îndoieli și întrebări neliniștitoare.

Romantismul italian, totuşi, şi-a avut statura şi personalitatea proprie. Fără îndoială, a resimţit influenţe britanice, germane, franceze, spaniole. Aceasta, însă, nu însemna imitaţie ori servitute spirituală, ci funcţiune asimilatorie şi prezenţă activă într-un sincretism european încărcat de esenţe, bogat în perspective. N-a apărut în mod intempestiv, ca o şcoală nouă impunându-şi să facă *tabula rasa* cu ceea ce a fost înaintea ei; fie şi în momentele lui explozibile, romantismul naţional italian a rămas legat – cum precizează istoricul literar De Sanctis – de „naturaleţea lui Goldoni" şi de „cumpătarea lui Parini". A înţeles că mai presus de orice alte preocupări – lupte şi rivalităţi literare, speculaţii estetice, chestiuni şi procese de ordin academic – trebuia să se dedice cauzei naţionale. Unitatea italiană punea în joc, nu numai o voinţă politică şi o acţiune programatică în consecinţă, ci însăşi simţirea de sine aceea romantică, nu ar fi putut să intuiască şi să exprime mai de aproape pulsul acestei simţiri matriceale.

Creaţia dramatică s-a înscris în acest context. Astăzi, această creaţie reprezintă mai mult un capitol de istorie. În vremea ei, însă, s-a aflat cu putere şi cu patos în mijlocul unor realităţi acute, cărora le-a ajutat să-şi găsească principii naturale de adevăr şi agregare. În posteritate intră, în afară de faptele ce închid în ele durată perpetuă, şi acelea mai trecătoare, dar care în momentul lor de viaţă au ştiut să-şi facă şi *cum* să-şi facă datoria.

CAPITOLUL XVI

TEATRUL ROMANTIC IBERIC

1. Puțină istorie

Teatrul, în romantismul spaniol, se numără printre genurile reprezentative ale acestuia. Faptul nu este întâmplător. El se află în strânsă relație, atât cu tradiții constituite ale spiritualității naționale, cât și cu realități la ordinea zilei în viața social-politică a țării. Asupra acestora din urmă, în special, sunt necesare câteva recapitulări.

Scena vieții publice în Spania, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, este departe de a fi liniștită. Moștenirea lăsată de secolul anterior era o moștenire grea. O dublă dominație franceză, cea spirituală și cea politică, se făcea din ce în ce mai simțită. Rezistența autohtonă, deși nu înceta să invoce virtuți și mărefii trecute, nu izbutea să-i facă în totul față. Planurile de supremație ale lui Napoleon, ca și invazia militară ordonată de acesta, afectau profund cugetul întregii națiuni. Faptul era de natură să producă amărăciune, îngrijorări, panică, poate chiar și gesturi de abdicare. Nu mai puțin, însă, această alarmă punea în mișcare și forme de resurecție ale cugetului național. Literatura, ea cea dintâi, ascultând de reacțiuni naturale ca și de măsuri ale reflecțiunii, își vedea în acest sens o misiune. Cu cât în sfera conducerii politice se acumulau confuzii și carențe, cu atâta această misiune trebuia să devină mai limpede, mai hotărâtă. Asemănarea cu situații din *risorgimento*-ul italian este vizibilă; și, bineînțeles la scara de rigoare, putem să-i găsim fenomenului, la distanță de secole, peste atâtea transformări și evoluții petrecute între timp, unele analogii cu procesul de *reconquista* din evul mediu spaniol.

Ce avem de constatat în ambianța impusă de această situație? Asistăm, în genere, la o puternică reîntoarcere în trecut, cu gânduri de pietate și de admirație pentru „secolul de aur“, pentru patrimoniile lui de artă, de înțelepciune și de energie națională. Cândva, la întretăierea dintre secolele XVII și XVIII, când de asemenea spiritul spaniol dădea semne de oboseală și declin, infuzia de cultură franceză, cu ordinea ei rațională și cu simțul ei critic, fusese pentru acest spirit un factor salutar de regenerare. Acum, însă, lucrurile căpătau o altă înfățișare; tot ce era sau putea să pară influență franceză, chiar și ideile filozofice de concepție iluministă pledând pentru progres și emancipare, era privit cu rezervă, dacă nu de-a dreptul cu ostilitate. Sub o aparență pasională, discriminatorie și exclusivistă, stăruia totuși un efort patriotic, în felul lui puternic și generos. Revenirea pe tron a lui Ferdinand al VII-lea (1814), departe de a sprijini mișcarea începută, dimpotrivă, a tratat-o retrograd. Din fericire pentru sentimentul național, această revenire a fost doar de scurtă durată. Sesizată de aceste

împrejurări ostile, inițiativa literară avea să intre într-o și mai pronunțată iactanță. I se asociau și alte inițiative, mai cu seamă din sfera învățământului și a educației naționale. În acest sens, cazul colegiului de la San Mateo se dovedea exemplar; se formau aici, în afară de scriitori și educatori, și oameni politici de tip instruit și gânditor. De altminteri, aceasta l-a și determinat pe ducele d'Angoulême, conducătorul unei expediții franceze, să desființeze instituția. Acestei dispoziții i-au urmat și altele, la fel de arbitrare: cenzură, proscrieri, tracaserii administrative, urmăriri judiciare și proceduri sumare, înăbușiri pe față ori în mod camuflat a tot ce putea să pară atitudine protestatară ori demers inovator.

Revoluția din 1830 a adus în aerul vremii schimbări sensibile. O amnistie aproape generală, scoțând din pedeapsă ori de sub urmărire pe mulți din cei plecați în exil, le-a dat acestora putința de a reveni în țară. Unii din aceștia, obosiți de încercările prin care fuseseră siliți să treacă, nu vor dori altceva decât să-și ducă în liniște viața pe care o aveau mai înainte. Alții, dimpotrivă, vor reintra în vechea lor luptă, cu forțe și argumente sporite. Moartea lui Ferdinand al VII-lea (1833) a constituit în această direcție încă un îndemn. Totuși, sunt în joc și alte greutăți. Timp de aproape șase ani (1833–1839), într-o încordată luptă pentru putere, țara s-a văzut divizată în două fracțiuni dinastice și azvârlită de acestea într-un război civil odios. Rănile fizice și morale produse de această încleștare erau de necalculat. Dar, între atâtea nenorociri, mijea de undeva și o lumină. În pătura gânditoare a țării, toată această succesiunea de evenimente obliga la reflecție și concentrare aparte. Atâtea situații tulburi, atâtea ezitări și contradicții în funcționarea instituțiilor, nu trebuie totuși să zdruncine națiunea, în sentimentul ei de ordine și în aspirația ei la fericire. Tocmai pentru că mulțimi întregi de fapte imediate se dovedesc atât de apăsătoare, replica pe care conștiința țării este chemată să le-o dea trebuie să aibă în ea forță, elan și luciditate.

Era un ceas, acesta, în care literatura țării își simțea din nou datoria să intre în acțiune. În ce fel mișcarea romantică în general și teatrul romantic în special o vor sprijini în îndeplinirea acestei datorii? Vom încerca să răspundem în dezvoltările ce urmează.

2. Date autohtone și influențe din afară

Procesul romantic, în Spania, deține în el o complexitate aparte. Factori de ordin exterior s-au putut întâlni într-o simbioză sigură, activă, cu egală putere de pătrundere atât în viața spirituală cât și în cea politică a țării.

Vecinătatea geografică cu Italia și Franța își are partea ei de însemnătate. Și în Spania, întocmai ca în Italia, trebuia să se organizeze o rezistență națională împotriva imperialismului napoleonian. Mijloacele diplomatice și militare, cu atât mai mult cu cât se adăugau și complicații ivite în cadrul războiului civil, aveau mâinile legate; ele, singure, nu puteau să facă față chestiunii. Neapărat, era nevoie să le vină în ajutor și o largă mobilizare morală, asemenea aceleia ce se petrecea în Italia, în măsură ca prin autenticitatea și forța ei populară să compenseze carențele din sfera conducătoare. Raporturile politice cu Franța, într-adevăr, erau încordate. Aceasta nu împiedica, totuși, ca romantismul francez, mai cu seamă cel de factură hugoliană, cu linia sa militantă, să găsească rezonanță în starea de spirit a rezistenței spaniole. Între timp, în baza amnistiei instituite după moartea lui Ferdinand al VII-lea, proscrișii și trimișii în exil de către prigoana și absolutismul acestuia au început să revină în țară. În străinătate, în contact nu numai cu aspectele literare ale revoluției romantice, dar și cu reflexele acesteia pe planuri privind viața politică și aspirația la libertate a popoarelor,

liberalismul lor se adâncise, își integrase dimensiuni sporite. Scrierile multor romantici – Byron, Walter Scott, Chataubriand, Victor Hugo – le erau îndreptarii, cărți de căpătâi. A urmat traducerea lor în limba națională; își făceau din aceasta, înainte de alte considerente, o datorie patriotică.

Este important de reținut că această acțiune nu rămânea numai pe un plan teoretic, abstract, la îndemâna doar a păturilor instruite; găsea și căi de străbatere adâncă, necesară, în simțăminte și determinări ale cugetului comun. Între temperamentul spaniol și tonul general al manifestării romantice există afinități și corespondențe aproape naturale. Să recapitulăm: fondul popular al literaturii naționale; spiritul de *romancero,* cu substraturile lui multiple încărcate de amintiri și sublimări istorice; un lirism intens – trăsătură comună a sensibilității autohtone – aplecat spre pastorală, elegie, cântec eroic, cântec de iubire; imagini de ev mediu îndepărtat, devenite în macerările locale adevărate motive de cult; o psihologie de popor cu străfunduri mediteraneene; în plus, un puternic și continuu fior de mândrie națională, cu rădăcini de epopee în evenimentele *reconquistei* și cu marea confirmare pe care mai târziu aveau să i-o imprime poezia și cultura „secolului de aur“: în împrejurările de față, când forța morală a națiunii se afla în fața unui nou examen pe care i-l impunea istoria, aceste capitole de patrimoniu național căpătau un plus sesizant de actualitate și fosforescență. Concepția și viziunea romantică se regăseau spiritualmente în ele; și le-a însușit, le-a integrat în premisele și metodele ei, le-a înscris în steagurile ei de luptă.

Ce rol i-a revenit teatrului – în speță: teatrului romantic – în această contextură de fapte și situații? Părerile, fără a diferi esențial, nici nu sunt în totul de acord.

Unele din părerile emise au impresia că predominanța în epocă a revenit romanului. Acesta – ni se spune – s-a apropiat mai scrutător, mai cu autoritate, cu mai largă putere de cuprindere, de ceea ce realitățile vremii puneau acut în sarcina societății și a conștiinței naționale. Teatrul – precizează aceleași păreri – nu a intrat tot atâta în inima lucrurilor; s-a mulțumit cu participări oarecum marginale, strălucitoare în aparență, dar cu locuri comune și cu teme împrumutate în fond. Se afirma: acest teatru s-a desfășurat în dialoguri vii, scânteietoare; a pus în totul – câteodată făcând chiar risipă – avânt și culoare; s-a complăcut să trateze intrigi stufoase, exacerbante, voit romantice; a preluat conflicte, accente și modulații din tradiția teatrală a secolului al XVII-lea, fără însă a le trece îndeajuns și prin filtre ale timpului scurs de atunci încoace; ș.a.m.d. Și, de aici, această încheiere: este posibil ca în sălile de spectacol asemenea repertorii să fi plăcut, să fi recoltat aplauze; aceasta, însă, nu înseamnă că în raport cu datoriile zilei s-au situat pe principalele lor înălțimi.

Alte păreri, însă, privesc lucrurile printr-un unghi mai deschis, implicit și mai edificator. Readucerea în actualitate a lui Lope de Vega și a lui Calderón este salutată de aceste păreri cu sentimente de satisfacție și recunoștință. Ce altceva putea fi mai în acord cu imperativul național la ordinea zilei, ca invocarea unor poeți și vizionari ca aceștia, în a căror operă trăiește însăși substanța și însăși durata perenă a fenomenului hispan în lume? Și cum de-ar fi fost cu putință ca tocmai teatrul romantic spaniol să rămână față de aceste valori mai tăcut, mai reținut, când în atâtea alte părți – în romantismul german, cu deosebire – modelele date de Lope de Vega și Calderón luau loc reprezentativ lângă cel shakesperean? Nici un curent de creație literară – romantismul, cu atât mai mult – nu a inventat totul de la început; creația literară este o materie în care nimic nu ar fi de conceput fără puncte de sprijin în adâncime, fără trepte de continuitate, fără un fundal în care totuși ideea umană să palpite cu ceea ce este și ce trebuie să rămână durabil în ea. Peste tot, unde a putut să apară, teatrul romantic și-a simțit apropieri elective cu legenda istorică; și-a manifestat admirație față de

sentimentul onoarei şi faţă de virtuţile spiritului cavaleresc; a celebrat iubirea; s-a aplecat cu interes şi cu patetism asupra conflictelor născute din contradicţiile şi pasionalitatea naturii umane. Putem aminti, mai departe: amestecul de comic şi tragic în desfăşurarea acţiunii dramatice; recurgeri, deopotrivă, la forma versificată ca şi la aceea în proză; tensiune eroică, nu numai ca fapt episodic, ci ca modalitate de viaţă; atitudini şi acte sublime în numele onoarei, al datoriei patriotice, al iubirii; spargeri ale „unităţilor" şi renunţări la acestea, când necesităţile acţiunii le cer. Sunt aspecte de care spiritualitatea hispanică nu a fost niciodată străină. De aceea – se afirmă drept concluzie în părerile amintite – teatrul romantic spaniol poate avea sentimentul că nu s-a aflat în vreo subordine sau alta a teatrului romantic european, ci se poate număra printre pionii şi factorii lui integratori.

În care din aceste două serii de opinii există mai multă dreptate? Putem socoti că nu este cazul să dăm neapărat un răspuns cu caracter de verdict. Ce este important – de fapt, ce trebuie să reţinem – este că avem de-a face nu cu o situaţie de suprafaţă reieşită mimetic din convenţii şi influenţe ale vremii, nici cu una cantonată în tradiţii de nezdruncinat, ci cu un fenomen în mişcare, capabil de reacţiuni şi asimilări proprii, cuprinzând totodată în el interogări, procesualităţi şi semnificaţii ale spiritului european în general.

3. Principalul precursor: Moratin

Nu putem vorbi, propriu-zis, de o etapă preromantică în teatrul romantic spaniol. Aspecte pregătitoare, totuşi, au existat. Le întâlnim cu desfăşurări multiple, pe aproape toată întinderea secolului al XVIII-lea. Amintirea „secolului de aur" continuă să fie prezentă şi laborioasă. Pe de o parte, incontestabil, faptul deţine în el merite şi virtuţi; pe de altă parte, era şi de natură să alimenteze evidente alunecări în manieră şi epigonism. Sunt în picioare, încă, toate genurile dramatice existente în fresca „secolului de aur": tragedii, tragi-comedii, comedii, sainete. Autorii în cauză, fără a fi nume de anvergură, se înscriu totuşi într-un climat reprezentativ, îi dau acestuia viaţă şi expresivitate. Să privim, fugar, în galeria acestora: ***Antonio de Zamora*** (1664–1728), ***José de Cañizares*** (1676–1750), ***Luciano Cornella*** (1751–1812), ***Dionisio Solís*** (1774–1834), ***Ignaccio de Luzán*** (1702–1754), ***Candido Maria de Trigueros*** (1736–1802), ***Vicente García de la Hierta*** (1734–1787), ***José Cadalso*** (1741–1782), ***Nicasio A. de Cienfuegos*** (1764–1809), ***Tomés de Iriarte*** (1750–1791), ***Nicolás Fernández de Moratín*** (1737–1780), ***Manuel José de Quintano*** (1772–1857), ***Ramón de la Cruz*** (1731–1794), ***Juan Ignaccio del Castillo*** (1763–1800), ***Leandro Fernández de Moratín*** (1760–1828) ş.a. Între toţi, acesta din urmă – cel de-al doilea Moratín – apare într-o lumină specială. Diferiţi comentatori nu par dispuşi să-i recunoască un adevărat talent dramatic; totuşi, şi aceştia sunt de acord în a-l considera drept părintele comediei spaniole moderne. În orice caz, rămâne cu deosebire reprezentativ; atât prin scrierile sale dramatice, cât şi prin cele de istorie şi teorie teatrală, a marcat un proces de tranziţie de la teatrul clasic spaniol la cel romantic.

Prima reacţiune a celui de-al doilea Moratín (Leandro Fernández) a fost cea îndreptată împotriva propriului său tată (Nicolás Fernández), de care de altminteri vorbea cu veneraţie şi căruia îi datora formaţia sa literară şi morală. În disputa dintre teatrul clasic spaniol şi teatrul neoclasic francez – dispută care nu arareori s-a purtat de ambele părţi cu porniri pătimaşe şi exclusiviste – Moratín-tatăl s-a declarat de partea acestuia din urmă. Cartea sa *Dezamăgirea teatrului spaniol (Desengaño al teatro espanol),* de fapt mai mult o dezlănţuire polemică decât o construcţie sau o demonstraţie de sistem, se declara gata să accepte toate propunerile

lui Boileau, pentru ca în schimb să deschidă focul împotriva lui Calderón, mai cu seamă împotriva pieselor acestuia de inspirație religioasă, intrate în istoria genului sub denumirea de *autos sacramentales.* În ce privește piesele pe care le-a scris, cele mai multe ca ilustrare și demonstrație a tezelor sale teoretice – *Hermenside, Lucrecia, Guzmán cel bun (Guzmán el Bueno)* – publicul spaniol le-a primit cu răceală, lăsându-le să treacă repede în uitare.

În ce a constat reacțiunea fiului împotriva tatălui său? Propriu-zis, nu într-o luare de poziție total contrarie celei susținute de acesta, ci într-o atitudine mai nuanțată, mai interpretativă, oricum mai aproape de sensul evolutiv și interferențial din mișcările literare ale vremii.

Leandro Fernandez de Moratín[1] era și el un prieten fervent, statornic, al spiritului și al culturii franceze. Vedea în ideile Revoluției Franceze un triumf al liberalismului național și universal. Invazia franceză nu îi repugna; dimpotrivă, era dispus să vadă în aceasta o împrejurare aptă să producă regenerări salutare în conștiința patriei sale. S-a aflat un timp, până la căderea acestuia, și în serviciul regelui Joseph Bonaparte, în calitate de bibliotecar-șef la curtea acestuia. Avea respect pentru regula celor „trei unități"; le considera, nu rigori draconice, ci avertizări privind gradul de esență și concentrare ce trebuie să funcționeze în creația dramatică. Iar Molière, din care s-a inspirat, din care a și tradus *(Școala bărbaților, Medicul fără voie),* îi părea încarnarea însăși a geniului comic modern. Înțelegea, însă, că admirația lui pentru teatrul francez să nu devină imitație pură, servitute ori superstiție. Teatrul spaniol este dator să înțeleagă că are de reprezentat și de apărat propria-i autonomie. Sunt cazuri când strictețea poate ajuta ca atât acțiunea cât și personajele să apară cu fermitate și cu adevărul lor necesar; când însă viața și mișcarea umană cer spații mai libere și când se ivesc inedituri greu previzibile, în fața acestor situații regulile trebuie să dovedească maleabilitate și intuiție evolutivă.

Gândirea de teatru a lui Moratín-fiul privește cu precădere genul comic. Comedia – ne declară – este imitarea sub formă dialogată a unui eveniment ce trebuie să se petreacă neapărat într-un loc anumit și într-o durată de timp convenabilă. Este necesar însă ca tot ce intră în acest eveniment să poată avea corespondențe cu viața și cu realitatea umană. Comedia își atinge scopul când reușește să pună în lumină vicii, să descopere erori comune ale societății și să le sancționeze arătându-le ridicolul în care se găsesc efectiv ori în care fatal vor aluneca. Și încă o precizare: sancționare prin ridicol, dar nu în chip sarcastic, în stare să dizolve ori să deprime, ci într-unul avertizator mai întâi și constructiv după aceea, capabil în ultimă instanță să instituie *adevăr* și *virtute.*

Aceste prescripții teoretice, din punct de vedere tradițional, găseau aprobări; se aflau pe linia cu mari state de serviciu ale moralismului clasic. Dar sub unghiul unor judecăți mai noi – cărora cel puțin în parte perspectiva romantică le era favorabilă – era firesc să apară obiecții.

În comediile sale, Moratín a vrut să facă dovada că între cele două puncte de vedere, al tradiției clasice și al emancipării de aceasta, pot exista elemente de apropiere. Indiferent câtă noutate ar fi chemată să intre în joc, tradiția spaniolă trebuie să rămân în picioare. La Paris, Moratín îl cunoscuse pe Goldoni; s-a și împrietenit cu acesta. Îi legau o gândire și o aspirație comună: unul în numele tradiției italiene, celălalt al celei spaniol. *Bătrânul și fata*

---

1 A trăit între anii 1760–1828. A început să compună versuri de la vârsta de șapte ani. În formația sa spirituală, Parisul a contat în mod fundamental. Admirația pentru Shakespeare și Molière i-au constituit un puternic suport în orientarea și activitatea lui dramatică. În ultimii ani de viață s-a dedicat cu toată puterea lui de muncă unei opere de mare întindere: *Originile teatrului spaniol* (*Origines, del teatro espanol,* 6 vol., 1830–31).

tânără (El viego y la niña), Baronul (El barón), Fățarnica (La Mojigata) au în ele înțelesuri ce le apropie oarecum de teza rousseuaistă: este nevoie de reforme educative, în măsură să readucă pe linie de plutire caractere pervertite de către diferite instituții și convenții ale societății.

Cea mai demonstrativă piesă, în ce privește concepția dramatică a scriitorului este *Da-ul fetelor* (*El si de las niñas,* 1803). Două generații, aici, sunt în conflict. El, tânărul, vine dintr-o cazarmă; ea, tânăra, a fost ținută până acum într-o mănăstire. În calea planurilor lor de viață, un unchi și o mamă, cu ideile și prejudecățile lor, le pun piedici. Conflictul este acerb; dar nu și insolubil. Până la urmă, totul va intra într-o ordine utilă și acceptabilă pentru fiecare. Tinerii își vor obține emanciparea ce li se cuvenea, fără ca afecțiunea și respectul lor față de înaintași să înceteze ori să sufere, și fără ca prin aceasta să se fi nesocotit ceva din drepturile și regulile societății.

Așa cum spiritul lui Molière a rămas în funcțiune, indiferent la câte probe de foc l-ar fi supus, succesiv și gândirea iluministă, și revoluția romantică, și diferitele școli realiste ce le-au urmat; așa cum teatrul romantic italian nu s-a despărțit nici o clipă de amintirea goldoniană; tot așa, și în teatrul romantic spaniol, în perioada lui de constituire ca și mai târziu în faza sa constituită, spiritul lui Moratín va fi mereu un spirit tutelar.

4. Din fresca romanticilor

Seria romanticilor spanioli – potrivit opiniei majoritare a comentatorilor – se deschide cu ***Francisco Martínez de la Rosa***[1] (1787–1862). A fost o figură importantă în epocă, și ca om de stat, și ca literator. Viața lui publică este plină de agitație și de evenimente. Amintim – în fugă – dintre acestea: organizator în mișcarea de rezistență națională împotriva invaziei napoleoniene; misiune patriotică în Anglia; deputat, cu dispensă de vârstă, în *Cortes*-urile constituante; exilat în Africa, pentru ideile lui liberale, de către Ferdinand al VII-lea; emigrant în Anglia, după reinstaurarea absolutismului regal în patria natală; reședință la Paris și acțiune patriotică purtată de aici, timp de mai mulți ani în șir; ministru în mai multe cabinete; ministru de externe; la cererea expresă a reginei-regente Maria-Cristina și prim-ministru, cu sarcina de a da țării o nouă constituție; atacat de unele fracțiuni ale opiniei publice, pe motiv că ar fi lăsat ori ar lăsa prea multe puteri în mâna regalității; ambasador în mari capitale europene (Paris, Roma ș.a.). Paralel cu aceste activități, fără întreruperi vizibile, și o carieră de scriitor. O carieră literară fără reliefuri ieșite din comun, dar bogată, activă, multilaterală, în acord cu stările de spirit și cu așteptările comunității naționale, cu linie elegantă și disciplină estetică, urmând și dispoziții spontane ale talentului său nativ, nu mai puțin însă și reflecții configurate mai îndelung în conștiința lui militantă de intelectual și patriot.

Opera dramatică a lui Martínez de la Rosa poartă pe ea, în totul, pecetea acestei vieți intense și zbuciumate.

Văduva lui Padilla (La viuda da Padilla), scrisă și reprezentată în 1812, reflectă îngândurarea scriitorului, într-un Cadix asediat de invadatori. Acțiunea se petrece în secolul al XVI-lea. Eroina, Maria de Pacheco, este văduva bravului Padilla, conducător în răscoala

1 Om de stat; literator; profesor de filozofie. În afara operei literare propriu-zise – poet, romancier, dramaturg – a dat la iveală și opere de cercetare și erudiție. Principalele sunt: *Spiritul secolului (El Esprito de siglo,* 10 vol., 1835–51); *Schiță istorică despre politica Spaniei din vremea regilor catolici până în zilele noastre (Bosquejo histórico de la Espana desde los tiempos de los reyes católicos haste nuostros dias,* 2 vol., 1857).

„comuneros"-ilor (cauza acestora: obținerea de libertăți municipale), martirizat pentru convingerile sale. Este mai mult o declamație patriotică, decât vibrantă, cu priză morală în cugetele spectatorilor prin transparențele ei de actualitate. Sub aer de comedie, *La ce-i bună o slujbă. (Lo que pueda un empleo)* adăpostește în ea o avertizare-rechizitoriu împotriva ipocriziei politice și ipocriților politici.

Cea mai aplaudată dintre comediile sale, *Fata acasă, mama la bal (La Nina en casa y la madra en la máscare,* 1821) a fost scrisă într-o perioadă când scriitorul își făcea un exil la Paris. Aluzia politică lipsește; în schimb, se conturează una socială, cu o notă moralizantă în care elemente de dramă burgheză din echipamentul european se împletesc cu altele descinzând din școala lui Moratín.

În tabloul general al acestei dramaturgii, tragedia *Oedip* (*Edipo,* 1829) ocupă un loc singular. Oricum, intenția predominantă este una filozofică, meditativă. Contează, mai întâi, sentimentul de venerație pe care Martínez de la Rosa, ca om de cultură, îl resimte față de tragedia clasică. Această tragedie reprezintă o valoare permanentă a umanității, neștirbită, în preocupările minții omenești. Înălțarea de spirit a lui Oedip, trebuind să înfrunte cu acesta lovituri nedrepte ale soartei, poate fi model și reazem moral pentru o atitudine similară, din partea patrioților spanioli și a poporului spaniol în genere, în confruntarea lor cu probleme și datorii ale ceasului de față.

Într-un mod vizibil, implicarea romantică a scriitorului ni se revelează în două piese cu subiect istoric, scrise în proză. Într-una, *Aben-Humeya,* acțiunea reconstituie un episod din revolta maurilor sub domnia lui Filip al II-ea. Celeilalte, *Conjurația din Veneția (La conjuracion de Venecia,* 1834), îi sunt atribuite, în ce privește victoria dramei romantice în Spania, semnificații ca acelea marcate de *Hernani* în Franța. În centrul subiectului se află conspirația din 1310 împotriva dogelui venețian. Lupta pentru libertate, aici, este înecată în vărsări de sânge, în acte de nebunie. Parcă, o presimțire, a ceea ce avea să se reediteze mai târziu și în Spania, în vremea războaielor carliste; este posibil ca autorul să fi avut în cugetul său acest sentiment, scriindu-și piesa. Nota generală este una de tristețe lugubră, apăsătoare. Imaginile ce ne înconjoară cu insistența lor au în ele ceva fioros: temnițe, subterane, ascunzători, locuri de tortură, cripte, morminte. Luptele ce se dau sunt acerbe; pasionalitatea politică, parcă, își dă mâna și cu o altă pasionalitate, aceea a sălbăticiei umane dezlănțuite. Candoarea ideală a iubirii, nici aceasta, nu este cruțată de convulsiunile și exacerbările încleștării politice. Fatalitatea, neîncetat, își spune cuvântul. Întocmai ca în poemele lui Byron, rămânem cu impresia că peste tot, și ca formă îndepărtată, și ca atingeri imediate, plutește fatidic un duh universal al morții.

Într-un eseu, *Note despre drama istorică (Apuntes sobre el drama histórico),* publicat cam la mijlocul carierei sale dramatice, Martínez de la Rosa consemnează câteva păreri de teoretician. Se declară fățiș de partea școlii franceze. Pare oarecum nedrept cu teatrul spaniol din „secolul de aur", căruia îi recunoaște „talent", nu însă și „înțelepciune". Nu respinge în mod categoric ideea unităților de timp, loc și acțiune; afirmă, însă, că aceste reguli nu trebuie să împiedice „interesul viu", adică mișcarea și adevărul de viață, în afara cărora construcția dramatică și-ar pierde rațiunea de a fi. Este total de acord cu teza d-nei de Staël, potrivit c[reia literatura, mai presus de orice, este și trebuie să fie un reflex al societății. Valoarea acestor însemnări este relativă. Rămân în umbra altor manifeste și programe romantice, în sfera europeană a vremii. Denotă, totuși, o prezență; o frământare; o mobilizare spirituală; suflul lor romantic se anunță din plin.

De numele lui ***Angel de Saavedra Remirez de Baquedano, duce de Rivas***[1] (1791–1865) se leagă unul din cele mai aprinse momente ale teatrului romantic spaniol. Este vorba de piesa *Don Alvaro şi forţa destinului (Don Alvaro o la fuerza del destino),* scrisă în perioada unui exil la Paris şi reprezentată pentru întâia oară la Madrid în 1835.

Întreaga acţiune este pusă sub semnul unei fatalităţi tragice, egal de neîndurătoare cu toţi şi până la capăt. Don Alvaro, un incaş, este un tânăr înzestrat, generos, linie de nobleţe în totul, capabil de iubire, gata oricând să treacă la acte de curaj, dispus cu hotărâre şi sinceritate să se devoteze unei cauze. Asupra lui, însă, apasă şi un destin tragic, cu fatalităţi neîndurătoare. În Spania, unde se afla pentru a obţine scoaterea din temniţă a părinţilor săi, se îndrăgosteşte de Leonor, fiica unui aristocrat andaluz. Acest fapt, departe de a da semnalul unei fericiri legitime, dimpotrivă, va atrage după sine o cascadă întreagă de evenimente funeste. Nu este cazul, aici, să înşirăm punct cu punct cele întâmplate; şi, cu atât mai mult, să intrăm în descrierea chinurilor, a remuşcărilor, a perplexităţilor ce le însoţeau. Iată, dar, pe scurt, ce a urmat. Într-un accident fatal, Don Alvaro ucide pe tatăl Leonorei. Se înrolează în armată, cu gândul de a-şi găsi aici un sfârşit ispăşitor. Soarta, însă, continuă să i se opună. Ucide în duel pe unul din fraţii Leonorei. Aceasta, în disperare, caută refugiu într-o mănăstire. Aici, cade răpusă de fratele său mai mic; acesta, crezând-o căsătorită cu Don Alvaro, incaşul, ca să răzbune onoarea familiei ultragiate. Abia acum, lanţul fatalităţilor este pe punctul de a se încheia. Don Alvaro, sfâşiat de cele întâmplate, îşi pune capăt zilelor. Aruncându-se în prăpastie, strigătul lui este acesta: „Infern, deschide-ţi gura şi înghite-mă!"

În teatrul romantic spaniol, piesa reprezintă un punct nodal. Şi acesteia, îi sunt atribuite semnificaţii şi proporţii de felul celor dezbătute în faimoasa „bataille d'Hernani". Comentariile până în zilele noastre, continuă să fie vii, ascuţite, contradictorii. Se recunoaşte, unanim, că piesa are strălucire. I se contestă, însă, adevărul psihologic Romantismul ei – se spune – provine mai mult din apăsări pe cunoscute pedale melodramatice decât din situarea lucrurilor în unghiul unei noi concepţii de artă. Poetul împrumută cadrul istoric al Sevillei pentru o acţiune forţată, neverosimilă. Cu greu i-am putea găsi acestei acţiuni vreo logică. Autorul, parcă în mod obstinant, refuză să aducă lucrurile şi pe făgaşuri mai obişnuite ale vieţii, să accepte măcar unele convenţii minimale ale realităţii. Imaginaţia scriitorului trece dincolo de limitele ori libertăţile îngăduite ficţiunii artistice; se pierde în viziuni sângeroase, în obsesii erotice, în vertigii de cuvinte aduse la suprafaţă şi înlănţuite ca sub stare de febră.

În alte piese ale aceluiaşi autor *Ducele de Acvitania (El Duque de Aquitania), Lanuza, Arias Gonzalo, Atâta preţuieşti, câtă avere ai (Tanto vales cuanta tienes), Dezamărgire în vis (El desengaño en un sueño)* ş.a. – situaţiile decurg în mod mai obişnuit, totul pare explicabil. Sunt folosite elemente de legendă populară şi de istorie naţională; *romanceros*-ul şi teatrul „secolului de aur" continuă să-şi trimită mesajele lor; ideea de libertate subzistă permanent, confundându-se parcă în substanţa şi vibraţia lucrurilor, sentimentul patriotic, nu mai puţin, mărturisit ca şi nemărturisit, stăruie în toate actele ca o permanenţă şi ca un factor de unificare. Sensul romantic, astfel, nu exclude tradiţia clasică, vrea mai degrabă să ilustreze consonanţe şi continuităţi cu aceasta.

1 Poet şi om de stat. A început să se manifeste ca scriitor prin traduceri din clasici. Literatura l-a sprijinit moralmente în activitatea lui politică, de caracter puternic liberal. În timpul domniei lui Ferdinand al VII-lea era un proscris condamnat la moarte. Exilul în Anglia a făcut ca fibra sa romantică să ţâşnească într-un chip aparte. În acest sens, poemele *Exilatul (El desterrado)* şi *Visul unui proscris (El sueño del proscrito)* sunt dovadă elocventă. Era cucerit – spiritualmente – de scrierile lui Byron, Chauteaubriand şi Walter Scott. A fost silit să-şi petreacă o bună parte din viaţă în refugiu şi exiluri, în lipsuri materiale, dar totdeauna întâmpinându-le cu acte de abnegaţie şi curaj moral.

Revenim la *Don Alvaro.* Ar fi nedrept, poate, să punem exaltările de aici pe seama unei patologii sau alta. Cucerit de teoria romantică, şi mai ales de înţelesurile atribuite de către această teorie ideii de libertate, este posibil să fi încercat un risc creator, să sondeze într-un teritoriu mai puţin explorat până atunci, să-şi acorde artistic beţia unei revărsări din matcă. În orice caz, acestei stări de agitaţie, teatrul romantic spaniol îi datorează unul din momentele lui memorabile.

Antonio Garcia Gutiérez[1] (1813–1884) se numără printre cei mai prolifici dramaturgi din epocă. Este încă un credincios al vechilor genuri: comedie de capă şi spadă, dramă, istorică, melodramă, comedie de moravuri, „zarzuelas"-uri (librete de operetă). Dintre străini, s-a apropiat, lăsându-se şi influenţat în preluările lui romantice, de Al. Dumas şi Scribe.

Viziunea sa asupra problemelor contemporane de viaţă politică şi socială poate părea naivă, convenţională, tributară unor locuri comune. Intenţia, însă, îi este sinceră, în genere şi curajoasă. *Juan Lorenzo* – piesă considerată printre operele de seamă ale teatrului spaniol – are şi caracter de dezbatere, dar ceea ce face să predomine în ea este o notă de protest politic unită cu una de rechizitoriu moral. Ne sunt puse în faţă două atitudini: una a conducătorului învestit cu titluri şi onoruri, dar dispus să devină trădător, cealaltă a unei fiice modeste din popor, înţelegând să-şi îndeplinească neabătut datoria filială, fie şi renunţând la dragoste şi la planurile ei de viaţă, la aspiraţia ei spre puţină fericire ca fată tânără.

Dar cea mai întinsă popularitate, totodată şi cea mai pronunţată implicare a scriitorului în partitura romantică, se leagă de *Trubadurul (El Trovador,* 1836), piesă din care peste câtva vreme avea să se inspire Verdi pentru libretul operei sale cu acelaşi nume.

Anecdota are în ea coloriturile romantice de rigoare. Situând-o în ambianţă de legendă poetică, scriitorul imprima acestor colorituri o vivacitate în plus. Mişcarea personajelor, ca şi varietatea acestora – cântăreţi, gitane, aristocraţi, magistraţi, soldaţi ş.a. – dau o impresie de amploare exterioară, de fast spectacular, de suflu romantic. Acestea, însă, nu rămân singurele; li se adaugă şi un înţeles mai profund, cu semnificaţii psihologice şi morale. Gitana dezvăluie contelui că trubadurul stigmatizat şi supus la chinuri de către practica judiciară în fiinţă îi este frate. O seamă de avertizări, astfel, reies din cele petrecute. Mulţi – din noi, suntem stăpâniţi de prejudecăţi sociale, ne lăsăm purtaţi cu nechibzuinţă ori cu uşurinţă în penibile lupte fratricide. Transpunându-le pe partituri romantice, poetul nu a făcut numai un act de artist; dădea curs şi unei gândiri politice, unui simţământ social.

Juan Eugenio Hartzenbusch[2] (1806–1880) este titularul unei duble reputaţii: erudit şi dramaturg.

Era un adânc cunoscător al teatrului clasic spaniol. În *Biblioteca des Autores españoles,* a editat părţi întinse din operele lui Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón ş.a. Până la Hartzenbusch – acest german de origine dar spiritualmente împământenit până la identificare în istoria şi cultura Spaniei, editarea textelor clasice plutea într-o anume empirie. Puţini reflectaseră mai cu pătrundere, într-un chip mai filologic, oarecum şi mai filozofic,

1 Personalitate complexă: poet, dramaturg, preocupări ştiinţifice de medicină şi arheologie. Multe din piesele sale nu s-au impus pe scenă în mod deosebit. Sunt totuşi interesante, ca document în ce priveşte orientarea romantică în mentalitatea vremii.

2 Era fiul unui ebenist german, originar din Colonia, stabilit încă din tinereţe în capitala Spaniei. Un timp, viitorul scriitor a lucrat în aceeaşi meserie cu tatăl său, intenţionând să-i succeadă în toată puterea cuvântului. În acelaşi timp, făcea studii serioase şi dădea curs încercărilor lui poetice. Războiul civil i-a distrus atelierul. Un timp, după aceasta, şi-a câştigat existenţa ca stenograf. Succesul obţinut cu *Amanţii din Teruel* l-a fixat în cariera de dramaturg. S-a bucurat de recunoaşteri depline din partea poporului spaniol: în 1846, membru al Academiei spaniole; în 1862, director al Bibliotecii Naţionale din Madrid.

asupra faptului că este şi o datorie naţională, şi una universală, ca aceste reeditări să fie făcute cu studiu, cu ordine metodică, cu simţ de răspundere în faţa culturii. Sub acest raport, Hartzenbusch dădea şi semnale, şi exemplu, de cum trebuia să se procedeze.

Subiectele dramelor scrise de Hartzenbusch sunt luate din trecutul istoric spaniol. Atmosfera în care faptele sunt puse să se petreacă exprimă şi propagă colorit hispanic, mândrie istorică, fast medieval sau renascentist, sentiment patetic al onoarei şi al demnităţii naţionale, o plutire tăcută în care se întretaie învăluitor umbre mari şi spirite tutelare, în plus şi un pitoresc intens, general, cuprinzând în el totul, de la arhitectura clădirilor şi grădinilor până la stilul mobilelor, al obiectelor, al costumelor de epocă.

Câteva sublinieri, acum, în opera dramatică a scriitorului. Conflictul pasional din *Doña Cenci* pune în cauză stări sfâşietoare de gelozie între două surori vitrege. Dincolo de acest conflict – care de fapt este un reflex particular într-o stare de lucruri de înţeles general – se află cu masivitatea lui un teribil proces politic şi spiritual al ţării. Eroina, victimă a Inchiziţiei, este împinsă a-şi străpunge inima cu un pumnal. Reiese limpede ce se află în obiectul scriitorului. Prin decretul de la Valencia, în 1812, Ferdinand al VII-lea suprimase Constituţia şi declarase război pe faţă partidei constituţionaliste. Pentru a-şi întări această poziţie absolutistă, acest monarh restabilise proprietatea eclesiastică, autorizase reîntoarcerea în ţară a iezuiţilor şi, mai ales, reinstituise puterea Inchiziţiei, care în situaţiile dictate de politica monarhică în epocă avea atribute şi însărcinări de poliţie secretă.

Despre eroina din *Mama lui Pelayo (La Madre de Pelayo,* 1846)s-a spus că ar fi o Meropă hispanizată. Intriga este plină de complicaţii; pare, de aceea, şi atât de stufoasă. În speţă: asasinate; ucigaşi rămaşi neindentificaţi; interogări judiciare; condamnări la moarte; revelări senzaţionale; asalturi spaniole în palatul regelui maur; scene patetice între mama-regină şi fiul crezut mort; zadarnice încercări ale acestuia de a-i salva viaţa; ş.a. În totul, pulsează pasiunea onoarei şi a datoriei naţionale. Cuvintele din urmă ale reginei-martire cuprind în ele esenţa operei. Rănită de moarte, adresându-se către fiul său, îi strigă: „Întoarce-te la ai tăi! Te-am salvat, eu, pentru ca tu să poţi salva Spania".

Ceea ce l-a determinat pe Hartzenbusch să îmbrăţişeze în mod constant şi o carieră de dramaturg a fost succesul obţinut în 1837 cu *Amanţii din Teruel (Los amantes de Teruel),* de fapt una din primele lui încercări în materie. Este reluat într-o versiune nouă un mit celebru, asupra căruia se aplecaseră cu interes Tirso de Molina şi Montalván. Legenda cuprinde în ea o sfâşietoare poveste de dragoste. Don Juan de Marcilla şi Isabel de Segura se iubesc. Părinţii fetei se opun căsătoriei, pe motiv că tânărul este sărac. Tânărul pleacă în lume pentru a-şi face o situaţie. Se înrolează într-o armată. În luptă, cade prizonier. Ajunge în Siria; aici, după ieşirea din captivitate, izbuteşte să agonisească avere. Nu are dorinţă mai mare decât aceea de a se reîntoarce la Teruel şi a-şi regăsi iubita. Pe drumul de revenire în ţară, este atacat de piraţi. Alte peripeţii, de asemenea îi întârzie sosirea. Ajuns la Teruel, află că între timp Isabel se căsătorise. Fusese victima Zulimei, o femeie de harem; aceasta, din răzbunare pentru că Don Juan îi respinsese insistenţele, izbutise s-o convingă că iubitul ei îi este necredincios. Tânărul, de durere, moare. Isabel îi urmează. Zulima va sfârşi şi ea, ca sub o justiţie imanentă, ucisă de un emisar venit din Granada.

Episoadele acţiunii sunt conduse cu trăsături sigure; au măreţie, voinţă, capacitate vibrantă. Sentimentele, în cuprinsul acestor episoade, nu sunt numai stări afective; au în ele şi un fond moral, denotând devotament, putere de sacrificiu, aspiraţie spre înălţimi ale simţirii şi ale modului de viaţă. O demonstraţie, desigur, cu exacerbări romantice în ea; dar, în datele ei de bază, nu lipsită de implicaţii şi adevăruri general-umane.

Cariera lui ***Mariano José de Larra***[1] (1809–1837) a fost scurtă. Scriitorul nu împlinise încă vârsta de 28 de ani când, pradă unei insistente melancolii personale, ca şi unei decepţii amoroase, şi-a pus capăt vieţii. La Madrid, faptul a produs impresie profundă. O suită de pamflete scrise în formă epistolară (*Limbutul – El pobrecito hablador* 1832) precum şi articolele satirice publicate sub pseudonimul *Figaro* în *Revista espanola* şi *El Mundo* îi câştigaseră o bună şi mai ales promiţătoare reputaţie de polemist.

Ca dramaturg, a început prin unele adaptări din Scribe şi Delavigne pentru scenele de teatru locale şi pentru publicul spaniol. În schimb, *Macias,* piesă istorică scrisă în versuri, l-a impus. Titlul piesei este dat de numele personajului principal, vestitul poet castilian din secolul al XV-lea, originar din Galicea, supranumit de contemporani şi *Îndrăgostitul (El enamorado).* Acţiunea, în genere, păstrează linia faptelor cunoscute din documente şi din legendă. Macias se află în serviciul lui Don Enrique de Villena, marele maestru al ordinului de Calatrava. Este îndrăgostit de Elvira, fiica lui Nuño Hernandez, nobil din suita seniorului. Acesteia, însă, i s-a impus căsătoria cu Fernan Perez, un hidalgo din Porcuna. Muncit de gelozie, acesta obţine ca Macis să fie întemniţat. Fie şi în fiare, păzit cu asprime de temniceri, poetul continuă să trimită versuri femeii adorate. Elvira, trecând peste reguli, învingând piedici, vine să-l vadă în închisoare. În momentul când sub puterea emoţiei Macias se precipita spre braţele iubitei, Perez, care din umbră pândise totul, îl doboară cu o lovitură de pumnal. Aproape în aceeaşi clipă, într-un gest suprem, cu pumnalul smuls din pieptul celui căzut, Elvira îşi străpunge inima. Era o cale disperată, dar singura, prin care putea să se salveze de neînţelegerea, de opacitatea, de micimea unor oameni, străini parcă cu obstinaţie de sentimentele şi drepturile ei ca om. Se salva, totodată, dintr-o căsătorie ce-i inspira oroare. Până la această piesă, spectatorii spanioli nu mai avuseseră prilejul să asiste la sinuciderea pe scenă a unui personaj feminin. Era o inovaţie născută din libertăţi romantice şi altoită pe un fond tradiţional autohton.

Antonio Gily Zarate (1793–1860), paralel cu alte activităţi – studii de fizică şi matematică, ofiţer în miliţia naţională, diferite atribuţii în administraţia interioară a ţării, istoric literar, militant politic (în câteva rânduri şi urmărit pentru ideile sale politice) – a desfăşurat şi o activitate scriitoricească de dramaturg. În această calitate din urmă, locul său în galeria romantică a vremii îi este asigurat, cu deosebire, prin două drama istorice: *Rosmunda* şi *Carol al II-lea sub farmece (Carlos II el bechizado).*

Rosmunda cuprinde povestea Eléonorei de Guyana şi a nefericitei metrese a regelui Henric al II-lea al Angliei, pe care regina geloasă a vrut s-o otrăvească. Acţiunea este împânzită cu scene tari, fiecare din acestea constituind aproape o lovitură de teatru. Regele, sfidând prudenţe şi reguli de protocol, vine la întâlnire în casa iubitei. Regina meditează în ce fel să se răzbune. După executarea otrăvirii, aşază cadavrul victimei, având pe cap coroană, pe tronul regal. Regele, adus cu perfidie şi cruzime în faţa acestui spectacol, este zguduit de durere şi remuşcare. Rosmunda, însă, nu este moartă; curtezanul însărcinat cu această sinistră acţiune nu-i administrase otravă ci doar un narcotic. Regele, pe loc, ia hotărârea s-o repudieze pe Eléonore. Oferă Rosmundei, o dată cu mâna sa şi coroana de regină. Aceasta, însă, refuză. Eléonore, de astă dată recunoscătoare, înţelegând să răsplătească sacrificiul Rosmundei, va mijloci căsătoria acesteia cu tânărul care o iubeşte.

1 Poet, autor dramatic, prozator, pamfletar. Datorează Franţei studiile lui de bază. Până a-şi iscăli scrierile dramatice cu numele propriu, a folosit o anagramă: Ramon Arriala. Ultimele sale scrieri, cu fond autobiografic în ele, denotă o stăruitoare şi profundă stare de melancolie. Erau un preludiu: poetul şi-a pus singur capăt zilelor.

În cealaltă dramă, *Carol al II-lea sub farmece,* aplecarea spre melodramă este şi mai pronunţată. Regele are conştiinţa încărcată; cândva, lăsase în părăsire şi pe femeia sedusă, şi pe copilul născut din această legătură. Se confesează lui „fray“ Froïlan Diaz, duhovnicul său. Acesta cunoştea chestiunea mai bine decât oricare altul, întrucât era implicat direct în dispariţia celor două victime. Copilul, totuşi, rămăsese în viaţă, este Inès, ajunsă acum la vârsta măritişului, urmând chiar să se căsătorească din dragoste cu pajul favorit al regelui. Dar „fray“ Froïlan are interes ca Inès să dispară; singură martoră a celor petrecute, putea să recunoască în el pe asasinul mamei sale. Aruncă asupra fetei acuzarea că ar fi vrut să facă farmece regelui, fapt pedepsit grav de tribunalele bisericii. La procesul instituit de Inchiziţie, regele nu are curajul de-a înfrunta voinţa acesteia, venind astfel în apărarea fetei. Este pronunţată condamnarea la moarte. În veşmânt de *san-benite,* regele a putut să zărească pe un deget al victimei inelul pe care pe vremuri îl dăruise mamei sale. Are revelaţia salvatoare; cea care urca spre supliciu era fiica lui. Logodnicul lui Inès înfige un pumnal de răzbunare în inima călugărului trădător şi criminal.

La funeraliile poetului ***Larra*** – al cărui sfârşit atât de prematur şi atât de tragic îndurerase întreg Madridul – un tânăr de douăzeci de ani, desprinzându-se din mulţime şi venind în marginea mormântului deschis, a rostit o cuvântare memorabilă, prin care s-a făcut dintr-o dată cunoscut. Acest tânăr părăsise de curând, la Toledo, o carieră judiciară pentru care de altminteri nu-şi simţea nici un fel de atracţie. La Madrid, avea să se dedice, mai întâi jurnalismului, şi apoi pentru toată viaţa literaturii. A scris multe: poezie şi teatru. Dese călătorii în Europa; o mare călătorie şi în Mexic, unde a fost întâmpinat aproape în triumf. Membru, încă în anii de tinereţe, al Academiei Spaniole. Răsplătit şi onorat de Cortes-uri prin acordarea unei pensii naţionale. Aplaudat şi sărbătorit, în chip unanim. La Granada, în 1899, în palatul lui Carol Quintul, în cadrul unei mari solemnităţi, i-a fost pusă pe cap coroana de aur rezervată celor iniţiaţi. Popularitatea de care s-a bucurat în ţara sa poate fi asemănată în unele privinţe cu cea cunoscută în Franţa de Victor Hugo.

Tânărul de la groapa lui Larra, bardul de mai târziu, este ***José Zorilla Y Moral***[1] (1817–1893), principala figură a romantismului spaniol. Şi în creaţia dramatică a acestuia, întocmai ca la majoritatea coreligionarilor săi contemporani, predomină fresca naţională, învăluită în cazul de faţă într-un pătrunzător *halo* de poezie lirică şi având romanesc. Este limpede că Zorilla aspira să fie în epocă modernă un poet reprezentativ al patriei sale, aşa cum în vremea lor fuseseră Lope de Vega şi Calderón. Nimic mai firesc, deci, decât ca pentru subiectele sale să se adreseze în primul rând cronicii spaniole. Găsea în aceasta, deopotrivă, şi justificări de doctrină sau program, şi corespondenţe sufleteşti, şi încadrare în climatul romantic, climat căruia i se simţea cu desăvârşire devotat.

Să trecem în revistă, sumar, câteva puncte nodale din creaţia acestui dramaturg.

Pantofarul şi regele (El zapatero y el rey, 1840–41) cuprinde desfăşurări largi, de alură calderoniană. Prima parte este încărcată de episoade senzaţionale: travestiri, intrigi, comploturi, trădări, recunoaşteri. Don Pedro, regele, vine noapte, travestit în soldat, în casa pantofarului Diego Perez. Acesta, sub un pretext banal, dar în realitate pentru că era la curent cu mişcarea complotiştilor, este asasinat în plină stradă. Regele descoperă locul de adunare al acestora: casa bancherului evreu Samuel Lévy. Sub o altă travestire, regele află detalii despre complot, chiar din gura conjuraţilor. Doña Aldonza, metresa regelui, este

1 Activitatea sa ca dramaturg este strâns legată de aceea ca poet. A transpus în teatru idei şi sentimente cuprinse în colecţiile *cântecele trubadurului (Cantos del Trovador,* 1841) şi *Flori pierdute (Flores perdides,* 1843), momente de culminaţie ale vocaţiei lui poetice.

implicată și ea în conspirație. Lui Blas Perez, fiul cizmarului asasinat, i se dă autorizarea să răzbune moartea tatălui său. Regele, pentru moment, îi are în mână pe conspiratori.

Partea a doua, pe lângă episoade la fel de sumbre, cuprinde și unele transpuneri mai senine, cu înțelesuri de ordin etic și sentimental. Inès, de care este îndrăgostit Blas Perez, este fiica unuia dintre conjurați. Acesta, însă, a jurat: indiferent câtă durere ar urma să resimtă, își va ucide iubita, dacă viața regelui nu va fi cruțată. Din nefericire, așa se va și întâmpla. Regele este ucis; Don Enrique, infantele, a făcut aceasta cu propriile sale mâini. Blas, astfel, va trebui să sune din cornul său de vânătoare. Era semnalul tragic, convenit, ce hotăra soarta bietei Inés. Adresându-se infantelui îi strigă: „Guvernează! Și să știi că am ucis ființa iubită, pentru a-mi împlini o datorie, de la care nu mă puteam abate, față de regele meu!"

Trădător, nespovedit și martir (Traidor, inconfenso y mártir): acest titlu sugerează, din capul locului, ambianță istorică, tensiune politică și morală, confruntare cu destinul. Drama reia un eveniment din secolul al XV-lea, intrat cu largă rezonanță în legenda iberică. În bătălia de la Alcazar-quivir, regele Sebastian al Portugaliei a fost dat dispărut. Prilej, astfel, pentru diferiți intruși să revendice această identitate, implicit urcarea pe tron. A urmat un faimos proces, în cursul căruia un plăcintar ce venea din Madrigal și declara că este una și aceeași persoană cu regele dispărut, a fost condamnat pentru impostură. După executarea lui, însă, s-a făcut lumină: nu fusese un impostor, ci cu adevărat regele legitim.

Pumnalul gotului (El puñal del goto, 1842) și *Febra* (*La calentura,* 1847), deși la distanță de cinci ani una de cealaltă, tratează aceeași temă: amorurile lui Rodrig, ultimul rege al goților. Adevărul istoric, aici, rămâne cu totul la suprafață. Construcția fantastică îi ia cu mult înainte. Critica s-a întrebat: nu cumva, în aceste opere de stil cult, s-a făcut abuz de *romancero?* Și încă o întrebare: oare Zorilla nu s-a depărtat prea mult de spiritul tradițional al comediei spaniole, pentru ca în schimb să alunece în unele clișee manierisme și confuzii romantice?

Ajungem la *Don Juan Tenorio* (1844), cea mai populară dintre operele lui Zorilla, piesă intrată, nu numai în repertoriile permanente ale teatrelor, dar și în tradiția unor serbări publice și ritualuri naționale.

Piesa este departe de a reprezenta o construcție solidă, unitară, cu viziune psihologică sigură, la adăpost de exagerări ori modificări inoportune. A fost scrisă, pe când autorul ei avea abia vârsta de douăzeci și șapte de ani. Pe de o parte, influența lui Tirso de Molina este evidentă; indiferent câte schimbări ar fi vrut să-i aducă, imaginea din vechea și clasica *El Burlador de Sevilla* rămâne în picioare. Pe de altă parte, emancipări de inspirație romantică își făceau și ele drum, izbutind să pună stăpânire pe o bună parte din cugetul scriitorului.

Versiunea lui Zorilla a dat naștere la discuții; rămâne de văzut dacă seria lor nu continuă încă. Ce rost poate avea a modifica o capodoperă? Autorul, oare, și-a dat seama de câte riscuri își asumă încercând o asemenea *refundacion?* S-a izbutit și altceva decât încă o vulgarizare, și a legendei în sine, și a personajului ei principal? Nu este păcat ca acest Don Juan, figură căruia Tirso de Molina și o întreagă ambianță a „secolului de aur" i-au asigurat un loc atât de caracteristic în fresca tipologiei umane, să apară acum ca un fel de libertin modern, un Brummel în haină spaniolă, un om al femeilor, atât și nimic mai mult? Așa cum reiese din piesa noului autor, s-ar părea că Don Juan a fost salvat de infern, nu atât de dragostea lui pentru Inès, cât prin intervenția iubitei. Dar, o asemenea soluție nu înseamnă și o gravă diminuare a personajului, oarecum și un semn denigrator pentru societatea corespunzătoare? Și se afirmă mai departe: acum, în noua configurare a personajului – configurarea romantică! – trăsăturile acestuia apar și mai contradictoriu, și mai nebulos, decât înainte; este și mai greu, parcă, să ne pronunțăm dacă suntem puși în

fața unui personaj detestabil, funciarmente rău sau în fața unuia în care există ori sunt posibile remisiuni morale.

De ce, totuși, pe deasupra atâtor obiecții ce i s-au adus și i s-ar putea încă aduce, piesa își păstrează în sensibilitatea spaniolă o inalterabilă prospețime? Explicația ține de factori locali: legături sentimentale cu figura unui erou intrat adânc în legenda națională; forme de elocință, de izbucniri pasionale ce țin congenital de temperamentul comunității autohtone; în plus, o versificație bogată, armonioasă, cu egale deschideri atât înspre tumulturi ale inimii, cât și înspre stări ale acesteia în zone de reculegere și visare. Și, deopotrivă, este în joc și un factor general; în personalitatea lui Don Juan există esențe și date umane în care orice explorare conceptuală și stilistică, de la clasicism la romantism ori de la baroc la viziunea realistă, își poate găsi temeiuri de gravitare și forme de expresie.

Manuel Bretón de los Herreros[1] (1796–1873) este un dramaturg prolific. Putem număra în bilanțul lui: 10 refaceri din autori clasici, 62 traduceri și adaptări, 103 piese originale. Și-a început cariera de dramaturg ca adept al lui Moratín; ulterior, s-a simțit puternic atras de ideile și scrierile lui Victor Hugo. Și-a încercat dispoziția creatoare, ca dramaturg, în mai multe direcții: tragedii, drame istorice, satire dramatice, comedii neoclasice, comedii sentimentale. În majoritatea acestor direcții, nu a dat la iveală ceva care sub raport artistic să iasă din comunul epocii. În comedia sentimentală, însă, simțul său dramatic a vibrat și s-a realizat într-un chip aparte. În această privință, s-ar putea spune – bineînțeles până la un punct și cu corectările de rigoare – că locul său în tabloul general al teatrului romantic spaniol ar fi un corespondent al celui reprezentat de Alfred de Musset în romantismul francez.

Să sondăm, o clipă, în vastul repertoriu al acestui autor. *Mă întorc la Madrid (A Madrid me vuelvo):* Don Bernardo se retrage într-un oraș liniștit de provincie, cu gândul de a se simți aici mai senin, cu spiritul mai odihnit. Își făcea însă iluzii; curând, avea să-și dea seama de aceasta. De la început, în noua sa reședință, s-a văzut prins, fără putință de ieșire, într-o întreagă năclăială de intrigi mărunte, de suficiente și gesturi meschine, de mediocritate stăruitoare, până la urmă desigur și contagioasă. Și, în concluzie: va reveni la Madrid. Se mângâie cu ideea că aici, în spațiul mai mare al capitalei, va putea cel puțin să nu vadă ceea ce nu vrea să vadă, să nu audă ceea ce ar dori să nu audă. În *Părăsesc Madridul (Me voy de Madrid),* acțiunea se înscrie pe un portativ asemănător. Manuela, făptură ce-și atribuie geniu romantic, vrea în chip orgolios „să țină pasul cu secolul său". Dă sentimentelor sale proporții ditirambice; se crede purtată de acestea până la cer. Jurămintele de dragoste pe care i le face un oarecare Joaquim, îi par unice, eterne. Acestea, însă, nu-l vor împiedica pe înflăcăratul îndrăgostit să vândă în grabă medalionul pe care Manuela i-l dăruise ca semn de pecetluire a iubirii lor; marea îndrăgostită se vede nevoită de a și-l răscumpăra. În *Mori și vei vedea! (Muérete, y verás!)* găsim situații și accente ce ar părea că s-au inspirat din *Catherine Howard,* melodrama lui Al. Dumas. S-a răspândit vestea că Don Pablo, plecat să lupte în tabăra carlistă, ar fi căzut pe câmpul de bătaie. În acest timp, la Saragossa, Jacinta, logodnica lui, fără să se lase afectată de trista veste, continuă să frecventeze baluri și petreceri. Don Pablo, totuși, era în viață; vestea morții lui fusese o veste falsă. Reîntors, află totul. Năvălind în sala de bal -- întocmai ca Edgard

1 În timpul războiului de independență, s-a angajat ca voluntar în armată. A părăsit-o în 1822. S-a orientat în literatură, ca protest împotriva insucceselor sale, în căutarea unei alte cariere. Curând, însă, literatura avea să-l cucerească; își descoperea aici și vocație, și câmp de afirmare. A început prin a adapta pentru gusturi locale piese de teatru din repertorii franceze și italiene. A urmat, apoi, aplecarea spre teatrul vechi castilian, etapă hotărâtoare în fixarea talentului său original. Potrivit unor opinii, comedia sa *Marcela* – de altminteri lipsită de valoare – ar fi dat semnalul adevăratei invazii romantice în teatrul spaniol.

în *Lucia de Lamermoor* – în prezența tuturor celor de acolo, îi strigă fostei lui logodnice câteva adevăruri privind ingratitudinea și lipsa ei de inimă. Se va apropia însă de Isabel, sora mai mică a Jacintei. În tot timpul cât fusese crezut mort, Isabel îl plânsese, se rugase în biserici pentru sufletul lui, îi evocase cu pietate amintirea.

Iată și alte titluri: *Naturalul, în galop (El pelo de la dehesa), Făcuți pentru a iubi (Dios la cria y ellos se juntam), Școala mariajului (La escuela del matrimonio), Sfertul de oră (El cuarto de hora).* În toate aceste titluri ne întâmpină un aer comun. Presimțim, oarecum, ce ton va stărui în acțiunile anunțate; ce nuanțe predomină și spre ce finalitate se vor îndrepta. Spiritul de observație se împletește cu note de umor ușor malițios, dar fără vreo răutate. Autorul nu se dovedește deosebit de inventiv. Oricăreia dintre piesele sale i s-ar putea găsi analogii cu piese din alte repertorii, vechi sau noi, locale sau străine. Deține o perspicacitate aparte în a descoperi vicii ori în a surprinde trăsături ridicole, ale indivizilor în parte, ale societății în general. Nu intenționează, însă, să-și transforme această aptitudine în acțiune critică ori voit satirică, să ajungă la avertizări și rechizitorii. Dimpotrivă! Preferă să facă în așa fel, încât asupra lucrurilor să poată pluti o boare de pitoresc și sentimentalitate. În fond – nu afirmă aceasta în mod expres, dar ne lasă s-o înțelegem – nu tot ce ne provoacă râsul este neapărat și ridicol. Toți, mai mult sau mai puțin, ne avem maniile noastre; dacă atâtea dintre aceste manii sunt detestabile, nu este mai puțin adevărat că între ele există și din acelea care ne pot inspira înțelegere și apropiere de oameni.

Marilor vicii și excese puse de drama romantică pe seama unor eroi excepționali, Zorilla – în comediile sale – le opunea păcate, defecte mărunte, apucături și unele toane burgheze în medii omenești mai obișnuite. Ce trebuie să vedem în aceasta: o abatere de la un anume panaș al doctrinei și practici romantice, ori dimpotrivă o valență în plus, o lărgire de orizont?

5. Pe meridiane portugheze

Și în Portugalia, mișcarea romantică s-a desfășurat într-o strânsă legătură cu evenimente politico-sociale din țară.

Beneficiind de nesfârșite conflicte de putere între tabăra moderată și cea democratică, prințul Mihail *(Miguel),* fiul-cadet al regelui Ioan al VI-lea, a luat conducerea unui partid de caracter retrograd, înverșunat împotriva constituției și în genere împotriva oricărei instituții garantatoare de drepturi. Odată cu aceasta, a instalat și așa-numitul fenomen de *miguelism,* stare de lucruri care timp de mulți ani, în șir (1820–1834) a zguduit țara prin guvernare despotică, suprimări de libertăți publice, acte de teroare, proscrieri, închisori și persecuții politice. Era firesc, bineînțeles, ca această stare de lucruri să dezvolte spirit revoluționar, să mobilizeze conștiințe luptătoare. În rândurile intelectualității naționale, acest fapt devenea cuvânt de ordine. Ideile Revoluției Franceze erau salutate cu entuziasm; în afară de conținutul lor în sine, conta și chipul cum aceste idei puteau să deschidă ferestre înspre multe forme de gândire și de acțiune ale liberalismului din epocă.

Capitolul emigrației, nu mai puțin, se înscrie în ecranul vremii. Miguelismul a provocat emigrări în masă. Intelectuali, artiști și oameni politici de seamă și-au căutat loc de refugiu, totodată și locuri în care să li se îngăduie a-și desfășura acțiunea lor patriotică, în stări străine. Anglia, Franța, în parte și Germania se numără printre acestea.

Începând din 1834, după capitularea lui Dom Miguel, emigranții au putut să revină în țară. Situația, aici, nu devenise în totul limpede; în orice caz, exista posibilitatea să se treacă

la confruntări de opinii și programe, să se discute mai în libertate, să se scruteze cu spirit critic atât în date concrete cât și în evoluții posibile în cuprinsul vieții naționale. Se afirmă ritos: este nevoie ca societatea portugheză să fie așezată pe baze noi; trebuie să se instituie principii sociale și forme statale care să împiedice în viitor împărțirea țării în facțiuni ca de război civil; trebuie ca în distribuirea pământurilor să funcționeze mai multă echitate socială; se impune ca păturile de mijloc ale societății să nu mai fie strivite în capacitatea lor de muncă și de progres de către instituții retrograde și privilegii aristocratice sau clericale; este necesar ca activitatea învățământului să aibă în vedere interesele democratice ale societății; și, în genere, se impune ca mișcarea artistică și literară din țară să vină în sprijinul direct al acestor realități și comandamente!

Mișcarea romantică din Portugalia a făcut cauză comună cu aceste date și aspirații ale societății naționale. Semnalele și întemeierile ei doctrinare au fost date de Herculano și Garret, tineri de mare talent, ambii reveniți din emigrație într-un moment când pe liniile frontului din Porto lupta împotriva miguelismului se îndrepta spre episodul ei decisiv.

Alexandre Herculano de Carvalhoe Araujo (1810–1877) – poet, romancier, gazetar-polemist, istoric erudit (autor al unei monumentale *Istorii a Portugaliei,* în patru volume) – nu a fost propriu-zis și dramaturg. Istoria teatrului, însă, nu ar avea dreptul să-i treacă numele sub tăcere. Vederile sale ca teoretician al romantismului lusitan ilustrează întreaga literatură în materie, deci și creația dramatică. Aceste vederi, reunite sub titlul *Opuscule (Opúsculos),* se sprijină pe o armătură de principii, strânsă și precisă. Herculano cere literaturii să reflecteze cu atenție și cu pătrundere la ceea ce se dezbate în realitatea politică și socială din epocă. Nu neagă și nici nu minimalizează însemnătatea literaturii clasice; constată, însă, că există în ea trăsături de spirit monarhic care azi pot părea retrograde, desuete. Literatura timpurilor noi trebuie să țină seama de realitățile în creștere ale vieții populare și naționale. Imitarea modelelor grec și latin și-a avut și își poate avea însă importanța ei; nu înseamnă, însă, că această imitare ar trebuie să se eternizeze. Prescrie literaturii naționale să se adreseze izvoarelor medievale, cu un plus de insistență și înțelegere; aceste izvoare ne dezvăluie o lume în care calitățile spiritului autohton au putut să se dezvolte spontan, în acord natural cu simțirea populară, fără dirijări din afară ale unei voințe conducătoare sau alta. Paralel cu asemenea raportări la date și valori matriceale, în aceeași măsură, literatura trebuie să privească și în sus, asociindu-și idealist orizonturi de gândire istorică și filozofică. Teoria artei ca imitație a naturii poate să spună mult; dar nu spune totul. Trebuie ca în compunerea operei de artă să intre și ceea ce se configurează în viziunea poetului; experiența, cunoașterea și aspirațiile acestuia sunt și ele realități, cuprind și ele adevăruri și postulări ale vieții.

João – Baptista da Silva Leitão Garrett vicontele D'Almeida[1] (1799–1854) este figura majoră a teatrului romantic portughez. A făcut studii de drept. Înclinația sa, însă, îl chema înspre teatru și poezie. Ideile sale liberale l-au adus adesea în conflict direct cu autoritatea despotică de stat. Un prim exil de mai multă vreme în Anglia i-a dat putința să se apropie esențial de scrierile lui Shakespeare, Walter Scott și Byron. Mișcarea romantică, pe atunci în plină dezvoltare, l-a cucerit din primul moment. Își descoperea afinități profunde cu

1 Dinspre tată, se trăgea dintr-o familie irlandeză, emigrată mai întâi în Spania, fixată apoi în Portugalia. Mama era fiica unui negustor bogat brazilian. Șederea de câțiva ani din Franța l-a orientat definitiv spre romantism, pentru care de altminteri avea și o dispoziție naturală. În afara publicisticii literare și dramatice, a desfășurat și o bogată activitate culturală. Figură majoră a literaturii portugheze. Mare patriot. Întreaga sa activitate – poetică, teatrală, politică, polemică – poartă pe ea pecetea luptei revoluționare pentru libertate, pentru drepturile spiritului, pentru resurecția morală a Portugaliei moderne.

natura acelei mişcări; unele din acestea îşi aveau puncte de plecare în amintiri din copilărie, o copilărie legănată în casa părintească de basme, povestiri şi legende cavalereşti. Poemele *Camonens* şi *Dona Branca,* scrise la Paris în anii 1825 şi 1826, îl anunţau ca pe un adevărat şef de şcoală romantică naţională. Scrisoarea-prefaţă la a doua ediţie a acestor poeme (Londra, 1828) este socotită drept o versiune portugheză a „Prefeţei" la *Cromwell.* În 1832, înrolându-se ca simplu soldat, s-a azvârlit în lupta decisivă împotriva miguelismului. În 1834, când cauza libertăţii devenea triumfătoare, a primit însărcinarea de a redacta proiectul unei reforme liberale a învăţământului public. Începând din 1836, Garret, ajuns acum personalitate majoră în viaţa intelectuală a ţării sale, s-a dedicat cu deosebire teatrului. Acesta, de acum înainte se va afla fără întrerupere în centrul activităţii sale.

6. Garret, dramaturgul

Ca om de teatru, activitatea lui Garret s-a desfăşurat în două direcţii: una ca organizator, cealaltă ca dramaturg.

Câteva cuvinte, în treacăt, despre cea dintâi. În 1836, guvernatorul civil din Lisabona i-a încredinţat misiunea de a întemeia un teatru naţional, în măsură „de a constitui o şcoală de bun gust şi de a contribui la perfecţionarea morală a naţiunii portugheze" . Curând după aceasta, a obţinut să se înfiinţeze şi un conservator dramatic. I s-a atribuit, totodată, şi calitatea oficială de „inspector general al teatrelor şi al spectacolelor naţionale". O trupă franceză, care funcţiona de mai multă vreme în Portugalia, i-a pus la dispoziţie experienţa sa. Întâia conducere a conservatorului nou înfiinţat a fost încredinţată unui cunoscut actor francez de la teatrul Gymnase din Paris. Garrett ţinea ca ţinuta şi dicţiunea actorilor să urmeze principiile şcolii franceze. S-a preocupat ca breslei actoriceşti să i se asigure un statut profesional şi moral. Şi, ca un corolar al tuturor acestora, şi-a impus să reflecteze de aproape la încă două chestiuni: formarea unui public cu înţelegere şi cu interes pentru ideea de teatru; şi, paralel cu aceasta, alcătuirea unui repertoriu corespunzător, menit să reprezinte un adevărat rosturile şi datoriile de cultură ale unui teatru naţional.

Şi, acum, o seamă de referiri la activitatea de dramaturg a scriitorului. În momentul când se produceau iniţiativele amintite mai sus, teatrul portughez se afla mai demult într-o evidentă stare de criză. Tradiţia datând de la Gil Vicente, în secolul al XVI-lea, era pe cale de dispariţie; ce mai supravieţuia din ea erau doar urme palide, deformate prin uzură, în stare aproape agonică. Pe scenele de teatru publicul vremii putea să vadă mai multe adaptări şi traduceri discutabile, majoritatea acestora din repertorii franceze la fel de discutabile. Trebuia, neapărat, să se producă o ieşire din acest impas. Garrett, cel dintâi, a înţeles să se dedice acestei acţiuni. Exemplul său avea să devină memorabil; a constituit piatra unghiulară a teatrului lusitan modern.

A debutat ca dramaturg cu trei tragedii: *Xerxers, Lucreţia, Meropa,* lucrări juvenile, tributare în genere gustului clasic francez. Nu au ajuns pe scene propriu-zise de teatru; au fost jucate doar în cercuri restrânse, ca teatru de societate. Le-a urmat în 1822, de asemenea în manieră, clasică, tot o tragedie: *Cato (Catão).* În centrul acţiunii: după dezastrul de la Thapsos, sfârşitul lui Cato din Utica, acest adept al stoicilor, preferând să-şi dea singur moartea decât să supravieţuiască republicii; acea republică, al cărei doliu, de la războiul civil încoace, îl purta dureros în suflet. Această temă, aleasă dinadins, adăpostea în ea un protest politic şi cetăţenesc împotriva absolutismului pe cale de reinstalare în ţară.

A urmat o lungă întrerupere, în care timp Garrett a cunoscut perioade de exil şi şi-a exercitat pana de scriitor ca poet, conducător de reviste, studii de istorie a limbii şi a poeziei portugheze, militant pentru cauza naţională la ordinea zilei. A revenit în teatru în 1838 – de astă dată pentru a-i rămâne credincios până la capăt – cu piesa *Gil Vicente (Um auto de Gil Vicente)*. Avem de-a face aici cu un episod din viaţa marelui poet portughez. O acţiune bogată, fără situaţii puternice – această trăsătură apare într-o bună parte a repertoriului portughez – dar în genere cu momente şi peripeţii pitoreşti, cu detalii scăldate în plin colorit, local, cu plutiri delicate într-o atmosferă de farmec şi poezie. Din primul moment, piesa a cucerit. Capitala părea în sărbătoare. În *Diario de Governa*, autorul era copleşit de elogii. Publicul era mulţumit să vadă că pe estrada unde până nu demult se perpetua un decor prăfuit figurând un portic din Atena sau din Roma, apărea acum o faţadă a palatului Cintra, unde actorul Pero Cafio, înveşmântat într-o capă portugheză stil secolul al XV-lea, îşi repeta rolul pe care în aceeaşi seară urma să-l joace în faţa regelui; sau – tot aşa – de unde putea să se vadă cum poetul gentilom Bernardin Ribeira, amantul secret al infantei Beatriz, ascunzându-se sub faldurile pelerinei, se strecura misterios în apartamentul iubitei sale.

Au urmat: 1840, *Philippa de Vilhen*, dramă istorică, evocând un episod din 1640, în lupta pentru eliberarea ţării; în 1841, *Armurierul din Santarem sau Spada conetabilului (Alfageme de Santarem ou a Espada do condestavel)* tot o dramă istorică, nu îndeajuns de închegată ca acţiune dramatică, dar interesantă ca simţire patriotică şi ca imn închinat unor virtuţi autohtone.

Apogeul gloriei sale dramatice – potrivit multor păreri critice chiar apogeul întregii sale cariere literare – a fost atins de Garret în anul 1843, prin drama *Fratele Luiz de Sousa (Frei Luiz de Sousa)*. A fost reprezentată mai întâi, cu titlul omagial şi prietenesc pentru autor, într-o societate de amatori instruiţi şi entuziaşti. Când a trecut şi pe scena propriu-zisă de teatru, reputaţia piesei era stabilită. Această reputaţie avea să constituie un fapt permanent şi unanim în viaţa modernă a teatrului naţional portughez.

Subiectul este împrumutat dintr-o cronică a călugărului-cărturar Antonio Encarnaccio. Acţiunea se petrece în secolul al XVI-lea, într-o perioadă în care politica regilor portughezi era puternic angajată în Africa în lupte cu caracter colonialist. Inchiziţia, instituită în 1533, îşi făcea simţită şi în colonii autoritatea ei intolerantă. Regele Sebastian (1557–1588) urmărea cu obstinaţie ca odată cu supunerea populaţiilor africane să le convertească şi religios; a şi pierit, la Alcer Kebir, într-o nebunească bătălie dezlănţuită împotriva populaţiei africane. Să venim, acum, la conţinutul piesei! În aceea bătălie, alături de rege, a căzut şi Dom João de Portugal, slujitorul său devotat. După timpul de doliu, văduva acestuia, Magdalena de Vilhena, s-a recăsătorit cu Manoel de Sousa. Au trecut douăzeci de ani de la încheierea acestei căsătorii. Un pelerin, venit din Ţara Sfântă, aduce ştirea că Dom João nu a căzut în luptele din Africa, ci este viu, luat captiv într-o ţară sarasină. Manoel şi Magdalena, azvârliţi acum fără voia lor într-o gravă chestiune de conştiinţă, iau două hotărâri: să se despartă şi să se dedice cerului, intrând în călugărie. Manoel, despărţindu-se de viaţa civilă, se desparte şi de numele purtat până atunci; de acum înainte va fi frei Luiz, de unde şi titlul piesei. Autorul ne poartă în biserica Sfântul-Paul, unde asistăm la ceremonia de remitere a scapularului, tunica investirii călugăreşti. Dintr-o dată, ceva cu totul neaşteptat vine să tulbure liniştea ceremoniei începute. Fiica lui Manoel şi a Magdalenei, o copilă de treisprezece ani, făptură firavă, muncită de halucinaţii şi de presentimentul morţii, cu ochii aprinşi, cu părul în dezordine, precipitându-se către corul bisericii, are această izbucnire:

„...Tată, mamă, voi părinții mei! Sculați-vă, iată-mă! Ce Dumnezeu poate fi acela, de îngăduie ca unei copile să i se răpească tatăl şi mama? Şi voi, spectre ce mă înconjurați, îngăduiți oare să mă smulgeți din brațele lor? Femeia aceasta este mama mea; bărbatul acesta este tatăl meu; de ceilalți, toți, nu-mi pasă. Nu mă interesează dacă sunt vii sau morți; dacă sunt în groapă sau dacă se gândesc să iasă de acolo ca să mă strângă de gât!... Mamă, află, eu ştiam totul! Mamă, nimic din ce s-a întâmplat nu-mi scăpase! Acel înger necruțător, care îmi alunga somnul, mă vestise. Mamă, tu nu vei muri fără mine! Tată, dă-mi un petec din lințoliul tău; vreau să mor, înainte ca altcineva să vină şi să strige tuturor acestora de față: această fiică este o fiică a păcatului!...".

Zadarnic pelerinul şi João, care era şi el de față, vor încerca s-o salveze. Prăbuşindu-se pe marmora rece a podelei, o vom auzi rostind: „Nu! nu mai este timp pentru aceasta...".

Mărginim aici această analiză. Dramaturgia lui Garret nu s-a aventurat în subiecte făcute să zguduie violent, să propage oroare; s-a aplecat cu preferință spre situații capabile să emoționeze cu căldură şi simplitate, să creeze atmosferă simpatetică de comuniune umană. S- străduit – am spune, a şi reuşit – ca între tumultul unor emancipări romantice de felul celor ce se încrucişau în atmosfera vremii şi fondul mai liniştit al teatrului tradițional să găsească elemente de întrepătrundere şi continuitate. În viața spirituală a poporului său, şi cu deosebire în mişcarea teatrală din țara sa, a fost incontestabil un revoluționar; dar, aceasta, nu în vreun spirit exclusivist sau dogmatic, ci într-unul împlântat cu gândire şi sensibilitate în rosturi şi adevăruri ale istoriei naționale. Putem reține – continuă să fie valabilă – o caracterizare ce datează încă de la contemporanii scriitorului. Anume: „...Garrett nu este numai un literator, ci este o întreagă literatură; nu doar un om, ci o întreagă națiune, cu voința ei de a renaşte".

Teatrul romantic portughez numără şi alte nume. Cităm, dintre acestea: ***João d'Andrade Corvo***, autor de comedii sentimentale, de proverbe dramatice în genul celor scrise de Musset (de exemplu: *Iubirea se plăteşte prin iubire, Nu tot ce străluceşte este aur),* drame înfățişând moravuri portugheze medievale, drame cu caracter social şi politic (referiri la emigrările în Madera, la comerțul cu sclavii albi); ***José Da Silva Mendez Leal*** (1820–1886), discipol credincios al lui Garret, la început cucerit de unele exagerări romantice, dar cu timpul revenind pe linii de echilibru, admirator fervent al teatrului francez, autor de drame istorice, drame sociale şi comedii; ***Ernesto Biester*** (1829–1890), autor aplaudat pentru imaginația sa fertilă, de asemenea şi pentru partea de moralitate inclusă în dramele şi comediile sale, dar şi criticat pentru faptul că, lăsându-se prea influențat de modelul francez a vitregit personajele sale de mai mult specific național, de mai multă culoare; ***Luis – Augustu Palmeirin*** (1825–1893), poet bine cunoscut ca patriot şi cântăreț popular, autor de comedii încercând de asemenea să aclimatizeze în Portugalia un spirit sentimentalo-critic ca acela din comediile lui Musset.

Imaginea generală a teatrului portughez este una de seriozitate şi concentrare asupra unor adevăruri şi interese ale societății naționale. Spre deosebire de ceea ce se petrecea la vecinii spanioli, doar puține piese au fost scrise în versuri. Rareori, numai, au apărut exagerări; tonul dominant este unul de lirism cald, liniştit, însoțind în măsuri convenabile atât zboruri libere ale imaginației poetice, cât şi atitudini reflexive privind fapte existente, ori fapte din registrele istoriei naționale.

7. Epilog

Teatrul romantic iberic nu a produs opere memorabile. Pe scenele lumii, azi, doar puţine piese din vastul repertoriu s-ar mai putea gândi să înfrunte în deplină siguranţă criterii, gusturi, în ultimă instanţă opţiuni contemporane. Capitolul, totuşi, rămâne revelator. Nu numai cultura de teatru, dar şi cultura umanistă în general, şi-l pot revendica.

Pe plan naţional, într-adevăr, se poate obiecta acestui teatru că s-a lăsat prea influenţat de modele străine, de cel francez în special; că nu şi-a găsit întotdeauna destulă autonomie în faţa mulţimii de contradicţii politice la ordinea zilei; că nu a privit şi în viitor cu o fermitate ca aceea pe care a dovedit-o faţă de trecut; că într-o epocă muncită de atâtea sesizări şi realităţi stricte, acute, s-a lăsat totuşi purtat de vechi tendinţe şi preferinţe fabulatorii. Nu este mai puţin adevărat, însă, că tot pe plan naţional, acest teatru a răspuns unor nevoi adânci de comuniune istorică, sentimentală şi ideologică. A făcut să renască interesul publicului pentru teatrul clasic naţional, recunoscându-i-se perenitatea. A reabilitat ideea de teatru, lăsând să se înţeleagă că divertismentul dramatic ar putea să ia cu uşurinţă căi minore şi căi elucubrante, dacă i-ar lipsi un fond etic făcut din cauze şi legitimităţi umane. Nu este întâmplător că atât în Spania cât şi în Portugalia majoritatea autorilor de teatru erau totodată şi personalităţi de seamă, complexe, cu puternică prezenţă în viaţa publică şi culturală a ţărilor respective: oameni de stat, ambasadori, profesori de universitate, istorici politici, istorici şi critici literari, oameni de bibliotecă, jurişti, întemeietori şi conducători de publicaţii periodice, scriitori angajaţi în diferite direcţii de creaţie literară, factori de opinie în procesele vremii. Şi în spaţiul iberic, ca şi în alte spaţii europene, mişcarea romantică s-a dovedit o mişcare gândită şi propulsată de intelectuali-patrioţi ce ţineau să-şi apropie fondurile populare ale legendei, ale istoriei, ale tradiţiei, ale patrimoniului spiritual autohton.

Pe plan european, de asemenea, acest teatru a împlinit chemări şi datorii. Şi-a adus partea de contribuţie în concepţia de liberalism ce a prezidat în revoluţionarismul politico-social din epocă. A pledat pentru dreptul la afirmare al păturilor de mijloc din structura societăţii moderne. A îmbogăţit peisajul general al procesualităţii romantice cu valori, sensuri şi forme pitoreşti ale specificului iberic. S-a integrat într-o ambianţă de corespondenţă şi de unitate spirituală europeană, într-o perioadă în care în multe privinţe viaţa continentului nostru putea să se vadă ameninţată de sfâşieri şi crize.

CAPITOLUL XVII

TEATRUL ROMANTIC RUS

1. Ambianța doctrinară

Principalul promotor al romantismului rus, pe linie ideatică, poate fi considerat ***Nicolai Mihalovici Karamzin*** (1766–1826). Nu avem de la el nici o operă dramatică propriu-zisă; însă ideile sale, ca și întreaga ambianță sensibilă creată prin funcționarea acestor idei, au impus, au sprijinit și au creat atmosferă pentru o activitate teatrală. Scriitorul își însușise ideile filantropice care sub semne iluministe stăpâneau părți întinse din gândirea europeană în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Se considera un adept al doctrinei sentimentale, având ca punct de sprijin în această privință atmosfera de *schöne Seele* (suflet frumos) ce-și deschiderea drum într-o seamă de propuneri ale romantismului german. Rousseau, Sterne, Young – și aceștia – îi erau la fel de aproape. Plăcerile idilice și visările melancolice nu-i păreau doar trecătoare stări de spirit; le simțea permanent necesitatea, le includea în însuși modul său de cunoaștere. Adresându-se scriitorului – mai precis, celui ce ar vrea să devină scriitor – îl auzim recomandând: „...Îți trebuie – pentru acesta – o inimă caldă și bună... Vrei să scrii? Atunci, afundă-te în citirea nefericirilor ce bântuie speța umană... și dacă afundându-te în această citire nu-ți vei simți inima, sângerând, atunci azvârle pana din mână... fără o asemenea sângerare nu vei fi în stare de altceva decât să aduci la iveală recile tenebre din sufletul tău...“. Și găsim în scrierea sa *Sărmana Lisa,* această frază de început, de fapt adevărată profesiune de credință ca și declarație de program: „Oh! Cum iubesc lucrurile care îmi mișcă inima și mă fac să vărs lacrimi de dulce tristețe...“.

Karamzin, fără a fi istoric, a scris totuși o impresionantă *Istorie a teatrului rus*. În această lucrare, latura artistică l-a preocupat tot atâta cât și latura erudită. Aducea la lumină, nu doar o descriere a istoriei ruse, ci și o *descoperire* a acestei istorii. Era o sursă de inspirație, înspre care scriitori pătrunși de suflul autentic al vremii aveau să se îndrepte dintr-o dată, cu inițiere și siguranță. Pușkin – ca să nu-l amintim decât pe acesta – îi va datora *Boris Godunov*-ul său.

Nici ***Vassili Andreievici Jukovski*** (1783–1852) nu a scris teatru. Dar, ca și în cazul lui Karamzin, numele lui este nume tutelar pe toată întinderea literară a romantismului rus.

Avem de subliniat, mai întâi, tonul general al simțiri sale lirice. Întreaga sa atitudine – s-a spus – îi era inspirată de un sentiment profund al sufletului omenesc. A tradus din mai mulți autori: Schiller, Hebbel, Uhland, Byron, Goethe, Bürger, Moore, Southey, Walter Scott;

vedea în traduceri, nu gesturi de subordonare față de o literatură străină, ci o formă necesară de integrare în date și condiții de universalitate a culturii. Socotea că stă în puterea poeziei o facultate unică: aceea de a simți, de a intui, de a exprima inexprimabilul. Poetul poate deține virtutea de a găsi mereu melodii noi, în stare să surprindă emoțiile sufletului, în stare de asemenea să le transmită cât mai multor cugete cu putință. Jukovski cultivă cu stăruință nota melancolică: „...un sentiment trist, ce ni se prinde de suflet când avem sub privirea noastră instabilitatea lucrurilor omenești". Un sentiment trist, într-adevăr, dar pe care poetul îl prețuiește, socotind că fără el credința noastră optimistă într-o existență mai bună nu ar mai avea cum să apară. Găsim în versurile sale reflecții de felul acestora: „Nu mai spuneți, cu disperare: *ei nu mai sunt!;* spuneți cu gratitudine: *ei au trăit!*"; sau: „ce ne aparține, realmente, sunt bucuriile nepieritoare ale inimii, / Iubirea și dulceața gândurilor sublime"; sau: „La simpla gândire că sunt *un om,* / Sufletul meu se încântă întotdeauna"; sau: „Necazul și bucuria duc înspre aceeași țintă: / Glorie lui Zeus, care mi-a dăruit viața...".

O altă latură, integrând prin atitudine militantă pe cea configurată prin simțire lirică a vieții, își are de asemenea partea ei de însemnătate. Pe Jukovski, zguduitoarele mișcări europene având în centrul lor anul 1848 l-au impresionat profund. Deplângea soarta Germaniei; nutrea pentru literatura și filozofia germană o afecțiune aparte. Își simțea însă și o consolare: în atâtea cazuri, deci poate și în acesta, tot răul poate fi și spre bine. O lecție ca aceea pe care trebuie s-o tragă poporul german, s-ar cuveni să se petreacă și în țara sa. Și aceasta, Rusia, este datoare să vadă mai lucid în propria ei realitate; să se emancipeze spiritualicește de anume servituți europene; să reflecteze mai de aproape la mersul și comandamentele istoriei naționale. Dar, iată chiar cuvintele scriitorului, de astă dată într-o postură și caldă, și severă totodată, de îndrumător de opinie: „...Rusia nu este Europa; și nu este Asia; este un stat creștin. Este Rusia, o lume cu ființa ei proprie, plină de puteri ce nu ar mai putea seca vreodată; o lume formată prin lucrarea îndelungă a secolelor, prin lupte îndârjite...".

Aceste două referiri – privind spiritul propagat de Karamzin și Jukovski – ne ajută să înțelegem în ce sens se va constitui și se va afirma romantismul rus. Vom avea de-a face cu u amestec bogat, complex, cu fermitatea și cu personalitatea lui bine definite, de postulare a vieții literare din Occident, cu valori specifice legate de realități istorice și sufletești ale lumii locale. Vom întâlni și aici, ca peste tot în cuprinsul revoluției literare romantice, reacțiuni împotriva doctrinei clasice. Pușkin – de exemplu – când afirma despre *Boris Godunov* că ar fi o tragedie romantică, avea în minte forma de compoziție a piesei sale eliberate de regulile teatrului clasic. Pe de altă parte – și anume în concepția lui Jukovski – romantism însemna o specie de spirit baladesc, trăsături de idealism plutitor, tendințe sentimentale de tip elegiac și idilic, aplecare spre farmecul și incantațiile naturii. O întreagă pleiadă de poeți, revendicându-se drept romantici – Dmitriev, Nedelinschi-Meletschi, Nezliacov ș.a. – puneau accent pe descoperirea elementului popular și pe regenerarea acestuia prin cântecul poetic de tip cult. Karamzin – am văzut – considera că poezia este liberă să proclame preeminența gustului personal, plecând de la ideea că înainte de a ne adresa rațiunii trebuie să lăsăm a vorbi inima. În sfârșit, putem aminti ca trăsătură de romantism rus și o susținută atitudine de apărare a spiritului autohton și a valorilor lui autentice, cu denunțarea modelor cosmopolite, a imitațiilor străine, a pericolelor de ordin sufletesc și național decurgând din perpetuarea unor asemenea servituți.

2. Trepte pregătitoare

Până târziu, către partea finală a secolului al XVIII-lea, teatrul rus a dezvoltat mai mult o activitate de imitații, adaptări și transpuneri, în genere împrumutate din capitalele și curțile europene la modă. În speță: trupe străine, spectacole de operă, tragedii și comedii din repertorii străine, toate acestea pentru un public restrâns, în sfere ale curții imperiale și ale sucursalelor ei aristocratice. Primele încercări de a se ieși din aceste situații și a se trece înspre un teatru de concepție și factură națională s-au produs mai ales sub influențe iluministe. Încercările semnate de Lomonosov și Trediakovschi nu au corespuns așteptărilor. Cei doi autori își impuseseră să scrie teatru mai mult din datorie și din program decât din vocație; reputația lor de savanți nu le conferea deopotrivă și fibră dramatică. Sumarokov, cu tragedia *Horev* – acțiune petrecută la Kiev, în vremea legendară a cneazului Kji – avea să facă în direcția proiectată un pas în plus; și aici, însă, împrumuturile din teatrul clasic francez continuau să dețină prioritate. Prin Fonvizin, cu comediile *Brigadierul* și *Neisprăvitul,* într-adevăr, teatrul național rus a început să stea pe temelii proprii. Satira inclusă în fresca de moravuri și caractere înfățișată de aceste comedii reprezintă situări și prelucrări locale în spiritul unor idei curente în climatul iluminist din epocă. În lecturile Sofiei – personaj feminin în *Neisprăvitul* – se numără și *De l'éducation des jeunes filles* de Fénelon. Starodum se angajează în tirade despre puterea educației, despre raporturile posibile între drepturile rațiunii și argumentele inimii, despre datoriile cetățenești. În unele judecăți ale personajului Pravdin deslușim aforisme de La Rochefoucauld. Și, în genere, rămânem cu impresia că idei din *L'Esprit des lois* de Montesquieu și *Émile* de J.-J. Rousseau stăruiesc tutelar în fundalul ideatic al ambelor opere.

Astfel, prin influențe franceze, germane și britanice, prin pătrunderi și asimilări iluministe, și bineînțeles prin procese locale privind cunoașterea și interpretarea istoriei naționale, climatul în care mișcarea romantică să se poată afirma și să poată căpăta forme specifice începea să fie constituit. Transformarea, firește, nu s-a produs dintr-o dată. Ar fi fost, de altminteri, și cu neputință. În teatru, stratificările au adâncime și durată.

Într-o apreciabilă, măsură, ***Vladislav Alexandrovici Oserov*** (1770–1816) este încă în bună parte un discipol al clasicilor. În *Oedip la Atena* putem recunoaște paștișe – inegale, arbitrarii – atât din *Oedip la Colona* de Sofocle cât și din *Oedip la Admet,* piesa lui Ducis. Subiectul din *Moartea lui Oleg, prinț al devlianilor,* într-adevăr, este de inspirație locală; însă tratarea nu se depărtează de la linia dată de Sumarocov, cu evidentele ipoteci franceze ale acestuia. Deocamdată, deci, s-ar părea că nu întâlnim nimic, la acest autor, în stare să depășească o manieră în care de aproape două secole încoace se scriau tragedii în Franța.

Faptele, însă, nu se opresc aici. Găsim în repertoriul acestui dramaturg și dovezi de natură a face din ele un anunțător de teatru romantic în țara sa; în orice caz, dovezi arătându-ni-l ca pe un membru activ al cercului „Arzamas", centru în care mișcarea romantică în Rusia și-a configurat întâia ei osatură.

Un prim document, în acest sens, tragedia *Fingal,* prin glasul Moïnei, eroina, publicul de teatru putea auzi acum melodii și accente noi. Melancolie profundă; imaginație visătoare; glasuri înăbușite ori glasuri ale inimii rostite mai mult cu tăcere; mărturii discrete ale unui suflet căruia viața parcă s-a îndârjit în a nu-i acorda măcar puțină fericire; iată *halo*-ul sentimental în care evenimentele acțiunii și stările de spirit ale personajelor sunt puse să plutească. Prin canale de sensibilitate locală se filtrează imagini din Ossian, bardul din vechea Scoție. Și, într-o învăluire generală, asocieri ale frământării personale cu aspecte din spectacolul vast al naturii își găsesc

expresia romantică în versuri ca acestea: „...De câte ori, din înălțimi ale acestor maluri, sau din vârfuri de munte, / Îmbrățișăm cu privirea mea marea de azur! De departe, creasta fiecărui val îmi părea că este o pânză diafană, nădejde a sufletului meu...".

Şi încă un document ni-l procură tragedia *Dmitri Donskoi*. Acțiunea se referă la un document istoric: lupta de la Kulikovo, în care dominația tătară a primit o lovitură de moarte. În cuvintele de la început, prin care prințul Dmitri se adresează celor de sub ascultarea sa, avem dintr-o dată tot înțelesul şi toată intenția operei: „...Principi ai Rusiei, boieri, voievozi, / Voi care ați trecut Donul pentru a cuceri libertatea / Şi, în sfârşit, pentru a ne scutura de jugul tiraniei!... / Aflați că a sosit clipa ca duşmanul să plătească pentru fărădelegile sale". Aplauzele se cuveneau piesei în sine. Nu mai puțin, aveau în vedere şi aluzia la campania napoleoniană, pe atunci în toiul ei. La distanțe de mii de kilometri, sub mantia inspiratoare şi protectoare a simțirii romantice, militantismul patriotic din Rusia se afla în consonanță istorică şi morală cu cel din Italia şi cel din Spania.

Un alt nume se desemna ca inovator în mişcarea națională de teatru: prințul ***Chakhovskoi***. Asupra concepției lui dramatice, părerile sunt împărțite. Cele mai multe par a exprima îndoieli şi rezerve. Comediile sale – *În familie, O lecție cochetelor sau apele de la Lipetsk, Bigamul* ş.a. – displăceau grupului „Arzamas", printre altele din cauza sarcasmului prea accentuat din ele. Prin personajul Pronski (în comedia *Noul Sterne)* se lua oarecum în derâdere sentimentalismul lui Karamzin; iar personajul Falkin *(O lecție cochetelor)* putea să pară o aluzie caricaturală la adresa lui Jukovski, îndrăgostitul de spiritul legendar şi baladesc. Dacă uneori se declara de partea noilor tendințe în curs, alteori – în mod brusc, neaşteptat – scriitorul le devenea adversar. I s-a recunoscut întotdeauna o abilitate de constructor dramatic; nu însă şi o capacitate de inovație proprie ca dramaturg. Subiectele sale – în majoritatea acestora – erau adaptări, împrumuturi ori pastişări din autori străini, fără ca în alegerea acestora să se fi urmat un criteriu precis, un punct de vedere unitar.

Sub un alt aspect activitatea desfăşurată de Chakhosvskoi, ca om de teatru, s-a impus. La ora aceea, această activitate reprezenta tot ce putea să fie mai de actualitate pentru ca teatrul romantic să capete posibilități de desfăşurare. Era un bun cunoscător de tehnică teatrală. Ca director de teatru, s-a preocupat să formeze şi să recruteze actori de talent, să se întemeieze un învățământ adecvat de retorică şi dicțiune teatrală, să se asigure montări expresive şi spectaculoase, să se dea instituției teatrale prestigiul la care aceasta are dreptul în societate şi în cultură. Mai cu seamă, şi-a impus să contribuie la alcătuirea unui repertoriu național. Sub acest raport, este de reținut din diferitele sale declarații următorul pasaj:

„...încerc să înzestrez teatrul nostru, dacă nu cu ceva în totul nou, măcar cu ceva mai puțin convențional decât acele drame imitate după francezi, pe care noi le importăm de la Paris odată cu pudra de orez, cu veşminte brodate şi tocuri roşii. Prin încercările mele, înțeleg să deschid drum acelora care au mai mult talent decât mine, aceasta cu scopul de a îmbogăți literatura noastră dramatică...".

3. Drama istorică. Puşkin

În scrierea *Observațiile mele despre teatrul rus*, ***Alexandru Sergheevici Puşkin*** (1799–1837) ne-a lăsat, pe lângă un mănunchi de idei putând să reprezinte în germene un corp de doctrină şi o profesiune de credință, privind în genere teatrul şi rostul acestuia în societatea rusă a vremii.

Țara – afirmă poetul – are nevoie de un teatru esențial, altul decât cel importat din străinătate ca formă de amuzament sau ca delectare cu pretenții de spiritualitate pentru păturile aristocratice. Trebuie să se ajungă la formarea unui public care să vibreze în unison cu simțirea și aspirațiile păturilor populare. Faptul nu este dintre acelea care să poată veni de la sine, constituindu-se ușor. Alcătuirea lui presupune complexități și durată. Va trebui să se împlinească încetul cu încetul, învingând mai întâi inerente greutăți ale începutului, luptând apoi cu ostilități retrograde ale clasei dominante, impunându-și să treacă cu înălțime și tărie de cuget peste critica aspră și opacă venită din vreo parte sau alta.

Aceste idei nu proveneau numai din influențe și opinii curente în dezbaterile vremii. Mai cu seamă, ele își aveau rădăcini în forma de gândire a poetului, în sentimentele lui adânci, în puterea lui intimă de a fi în epocă un purtător de sensuri și înnoiri. Își simțea afinități organice cu istoria rusă. Evocările din această istorie îi părea ca având în ele respirația și autenticitatea faptelor reale. Poezia poate să readucă fiorul vieții în fapte care materialmente au murit demult. În funcția sa spirituală, ca într-o simbioză investită cu semne directoare ale vremii, se întâlneau două mari filoane inspiratoare: literatura națională rusă și ideile iluministe din secolul al XVIII-lea, acestea din urmă filtrate mai cu seamă prin cultura franceză. Cântecul popular rus îi revela o întreagă lume de valori sensibile. Tot așa, și peisajul natural al țării natale; acesta, în planuri mai apropiate ori în altele mai îndepărtate ca fundal, avea să se facă simțit peste tot în opera sa. Refuza să admită că între tradiția îndepărtată și forma actuală de reprezentare artistică ar putea să se așeze distanțe.

În ce privește geniul dramatic al poetului, acesta ni se revelează pe de-a-ntregul în *Boris Godunov*. Opera a ieșit din macerări îndelungi, în perioada în care poetul își executa exilul de la Mihailovskoie. Găsim în corespondența scriitorului din această perioadă date edificatoare. Pușkin citea și recitea pe Shakespeare, parcă într-o nevoie intimă de a se confunda cu substanța spirituală a acestuia. Avea sentimentul că nu putea găsi în altă parte un exemplu mai plin de înțelesuri și mai dătător de măsură. Credea că este cu putință ca în imaginea de umanitate generală pe care i-o transmitea această operă să integreze elemente și sensuri tradiționale din cronica Rusiei. Reflecta tot timpul și la conținutul operei, și la metoda de lucru prin care să se ajungă mai autentic la înfăptuirea ei. Pușkin crede în forța lirică a fluxului poetic; deopotrivă, reclamă și o disciplinare a inspirației prin rațiune. Precizează: a trecut timpul în care poezia putea să fie o revărsare de simțiri individuale; sarcinile poeziei sunt datoare să privească și mai departe, în realitățile morale ale țărilor și ale lumii. Opera de teatru trebuie să se bazeze pe zugrăviri obiective ale vieții și ale oamenilor. Și, oricum, opera de teatru e ținută să înțeleagă, să apere, să ajute realității a-și dezvălui esențele. De aici, hotărârea de a trece peste regula celor trei unități, de a împleti tragicul cu comicul, de a lăsa ca în solemnitatea cadențată a versurilor să apară și accente sau locuțiuni de tip popular.

Piesa *Boris Godunov* (1825) a fost scrisă într-o perioadă imediat premergătoare revoluției decembriste. Din cauza cenzurii, publicarea ei nu a devenit posibilă decât câțiva ani mai târziu, în 1831. Acțiunea se concentrează asupra unor evenimente istorice petrecute între 1598–1608, de la alegerea lui Boris ca țar și până la moartea acestuia. Schematic, faptele sunt acestea: urcarea pe tron a lui Boris (după ce mai înainte pusese la cale uciderea țareviciului Dmitrie, pentru a tăia astfel calea înspre putere a adversarului său legitim); intrarea în arenă a lui Grișa Otrepiev, revendicând prin uzurpare numele țareviciului dispărut; lupte pentru putere, încheiate cu moartea țarului și victoria pretinsului descendent.

Dincolo de această schemă, însă, stăruie înțelesuri multiple, în măsură de-a atribui întregii piese, în afara caracterului ei istoric, și o demnitate filozofică. Sfârșitul țarului poate

fi pus pe seama mai multor factori, rezultând din jocul luptelor politice, al conflictelor de clasă, al voinţei de putere care din raţiuni morale, de hotărâri ale soartei greu de descifrat până în adâncimea lor. Problema socială transpare prin reţeaua de evenimente şi situaţii în cauză. Mersul acţiunii şi tablourile ce o înfăţişează ne dau putinţa să desluşim chipul raporturilor existente între ţar, nobilime şi popor; să pătrundem în tainele unor raţiuni de stat; să sesizăm forme de implicare a bisericii în viaţa publică a ţării; să simţim anume imanenţe ale forţei populare – imanenţe creatoare de istorie – fie şi în condiţii vitrege sau chiar în condiţii de expropriere a acesteia.

Pe plan literar propriu-zis, poetul a năzuit să dea poporului său o operă autentică, clădită pe valori naţionale, într-un spirit mai eliberat de dogmatismul clasicist. Ca gândire politică, într-o epocă de prefigurări revoluţionare, a ţinut să sublinieze rolul istoric şi rolul moral al poporului, aceasta şi ca rechizitoriu împotriva unor stări contemporane de lucruri, şi ca formă de încredere în regenerări viitoare.

Planul şi drama acţiunii i-au fost furnizate de către Karamzin. Acestora, Puşkin le-a adăugat adâncimi şi semnificaţii extrase prin afundările lui în studiul analelor ruseşti. Viziunea lui artistică şi intuiţia sa istorică fac corp comun. Aceasta i-a ajutat să exprime un secol al XVII-lea rus, şi ca entitate morală, şi ca formă de umanitate, şi ca vocaţie istorică.

În epocă, atât pe scena de teatru cât şi la lectura în volum, poezia lui Puşkin a fost primită cu oarecare răceală. Era în aceasta şi ostilitate politică – mai ales din partea aristocraţiei reacţionare – cât şi nepricepere din partea publicului mare, încă inapt esteticeşte pentru o asemenea receptare. Timpul, însă, şi-a îndeplinit lucrarea lui necesară. A trebuit să treacă mai multe decenii, până ce această operă să ajungă a fi înţeleasă în adevărata ei semnificaţie, să-şi poată dobândi considerarea meritată. Muzica lui Mussorgski i-a adus încă o consacrare.[1]

4. Întâia capodoperă comică. Griboiedov

Alexandru Griboiedov[2] (1795–1827) este întemeietorul comediei ruseşti moderne.

Câteva cuvinte, mai întâi, despre el ca om. Era un spirit instruit, multiplu, receptiv la formele noi ale culturii şi ale societăţii, ceea ce l-a şi apropiat o vreme de mişcarea revoluţionară a decembriştilor. Totodată, se dovedea o fire solitară, închizându-se adesea în sine, aplecată parcă spre o tristeţe gravă şi melancolică, manifestând neîncredere în mulţi, începând aceasta – nu arareori – cu el însuşi. Ceva ca de „rău al secolului" i se strecura în suflet, întreţinându-l într-o stare de dezamăgire vremii. Scrisorile lui, în această privinţă, sunt grăitoare. Desprindem din acestea:

„...Tristeţea mea persistă... nu scade... o melancolie de neînţeles mă inundă... existenţa – parcă – mă apasă... Frate, mă inviţi să vin la tine, la ţară... dacă nu chiar în vara asta, sigur mai târziu, voi veni să-mi caut refugiu lângă tine; un refugiu, nu împotriva furtunilor vieţii, ci împotriva golului absolut din sufletul meu... Oh, acest univers! Şi oamenii care îl locuiesc! Şi

1 Puşkin în afară de *Boris Godunov* a mai compus câteva „mici tragedii": *Cavalerul avar, Mozart şi Salieri, Oaspetele de piatră, Petrecere în timpul ciumei*, interesante prin conţinutul lor liric şi uşor-filozofic, prin forma lor concentrată ca şi prin studiul de caractere cuprins în ele. Sunt puncte de plecare, în drama psihologică pe care mai târziu o vor ilustra Turgheniev şi Cehov.

2 Paralele cu serviciul militar, a făcut studii de filozofie şi drept. De la început, a manifestat interes pentru teatru şi jurnalistică. A avut o seamă de atribuţii în Ministerul Afacerilor Străine. Printre acestea: o negociere a păcii cu Persia. A fost asasinat, de către fanatici politici, curând după ce se instalase la Teheran ca ambasador al Rusiei.

istoria umanității – ce prostie!... Spune-mi ceva încurajator, pentru că de câtăva vreme îmi simt o nesfârșită melancolie... Este timpul să mor... Dumnezeu știe de ce aceasta se tot lungește... Dă-mi un sfat: ce trebuie să fac, ca să nu mă mai gândesc la nebunia care mă amenință și la pistolul ce mă așteaptă?...".

Teatrul l-a interesat îndeosebi. Faptul ține, pe lângă influențele de cultură, și de momente intrând puternic în biografia lui sufletească. În copilărie, a participat la spectacole de salon. În liceu și la universitate, se practica teatrul școlar și de amatori. În saloanele din cele două capitale ale țării, numărul amatorilor de teatru (mulți snobi, alții sinceri) creștea. În afară de scenele subvenționate de curtea imperială apăreau și scene la modă întreținute de nobili cu veleități de Mecena. Ca actor-diletant, Griboiedov avea o preferință constantă pentru rolul Alceste din *Mizantropul* lui Molière. Iar ca dramaturg-aspirant, visa să scrie tragedii în care pe tipare clasice să poată imortaliza realități istorice și morale ale lumii rusești.

Începuturile lui Griboiedov ca dramaturg au în ele un aer de facilitate și veleitarism oarecum monden. S-ar părea că încercările în cauză îi constituiau fie o formă inteligentă de amuzament, fie ceva ca de joc de societate, fie un fel de incantație ori de omagiere sensibilă din partea scriitorului pentru una sau mai multe actrițe la modă.

Iată în această privință, o fugară frunzărire în repertoriul său dramatic. *Secretul căsătoriei:* o adaptare din rechizita franceză, în gen vodevilesc, cu artificii și manierisme de stil salonard, cu unele jocuri și modulații „marivaudage", dara totul lăsând să se vadă pastișa și procedeul de împrumut. *În familie:* un subiect larg folosit în galeria franceză: Nathalie, fată tânără, săracă dar înzestrată sufletește, se face agreată și respectată de familia soțului ei, aceea care la început se opusese cu îndârjire acestei căsătorii. *Cine este fratele și cine este sora?:* un misogin convins, mândru de îndărătnicia lui, se îndrăgostește totuși subit, năprasnic, de soția fratelui său; situații comice, „mal-entendu"-uri pitorești deghizări, cuplete amuzante, amănunte spirituale, atmosferă de bună-dispoziție; însă, totul la suprafață, cu efecte de o singură clipă. În *Studentul* (piesă scrisă în colaborare cu Kalenin, dar purtând în esență pecetea lui Griboiedov), asistăm la o vizibilă ieșire din conformismul și parafrazările de până atunci. Întâlnim, aici, un mai cuprinzător și mai sesizant tablou de moravuri privind „înalta" societate din Petrograd. În mijlocul acestei societăți, Benevolschio, poetul stângaci, neintrodus, venit din provincie, se va vedea repede un descumpănit. Nu-și găsește o replică proprie la pretențiile și prețiozitatea celor din jur. Își atrage disprețul și aproape chiar ura Varinkei, pe care ar fi vrut s-o știe logodnica sa; la joc de cărți, un chefliu ruinat îi ia toți banii; realitățile cu care se află acum în contact fac ca în sufletul său visurile de dragoste și de glorie să se încețoșeze. Va sfârși prin a intra ca lucrător într-o imprimerie; într-un fel cu o dezamăgire în cugetul său, într-altul cu un sentiment de eliberare și renaștere.

Această piesă din urmă reprezenta un salt calitativ, se înregistra o sensibilă tendință de eliberare de sub persistența unor locuri comune din teatrul francez, își făceau drum și mai multă psihologie, și un mai pronunțat studiu de caractere, pregătind și anunțând astfel momentul major din cariera unui dramaturg.

Scriitorul a trecut în posteritate printr-o singură operă: comedia *Nefericirea de-a avea prea mult spirit* (într-o traducere mai liberă și mai sugestivă: *Prea multă minte strică,* 1823). Piesa redă o seamă de aspecte din societatea vremii. Ceațchi, un tânăr înzestrat, aspirând cu credință și generozitate spre o linie înaltă a vieții, rămâne totuși neînțeles și izolat. Femeia pe care o iubește i-l preferă totuși pe Molcealin, un om îndoielnic în toate privințele. Toate acestea apar din primul act; ca intrigă și conflict, piesa ar putea să se încheie aici. Dacă totuși continuă, este pentru că în concepția autorului trebuia ca de la o dramă sufletească particulară

să se treacă la una mai cuprinzătoare, incluzând în ea moravuri, stări de spirit, criterii de viață ale societății.

Ceațchi, fie și intrigat de cele întâlnite, continuă să lupte pentru construcția sa idealistă. Se frământă; se întreabă stăruitor în conștiința sa; se supune unor suplicii intime. Înțelege să apere imaginea de poezie și de perfecțiune pe care a brodat-o în jurul ființei iubite. Nu este numai un visător; într-un fel, este și un om de acțiune. Conflictului personal i se vor adăuga și aspecte sociale. Lupta se lărgește împotriva unor moravuri din societatea suprapusă a Moscovei, împotriva unor prejudecăți și închistări în practici de rutină, împotriva mentalității retrograde înecate în convenții, împotriva obscurantismului ascuns în dosul unor aparențe strălucitoare.

În comentariile la care era firesc să dea naștere această piesă, a apărut și această întrebare: avem de-a face cu o comedie, sau mai degrabă cu o dramă, al cărui subiect poate părea, nu numai trist dar pe alocuri aproape deprimant? E bine să nu ne grăbim a răspunde dintr-o dată. Adevărul este că Griboiedov, după această piesă, nu a mai scris aproape nimic sau – după propria-i mărturisire – nu a mai putut să scrie ceva. În această piesă, ca într-o profesiune de credință, ca într-un bilanț moral, cuprinsese părți întinse, caracteristice, din însăși drama lui de viață. Situațiile din piesă coroborează cu înțelesuri ca acestea, destăinuite în scrisorile sale:

„...Scumpe prietene, tu îl cunoști bine pe Alexandru al tău; privești cu mirare la cuiele pe care din proprie inițiativă și le înfige în creier; ocupațiile mediocre ale vieții sale sunt incompatibile cu sufletul său neîmplinit, cu pasiunea sa arzătoare pentru creație și pentru cunoașteri noi, pentru oameni și lucruri ieșite din comun. Și, aici unde mă aflu, cum de-aș îndrăzni să mă gândesc la toate acestea? Cum aș îndrăzni, aici, să mă dedau unor lucruri sublime?...“.

Între Ceațchi, eroul lui Griboiedov, și Alceste, personajul din *Mizantropul* lui Molière, există analogii evidente. S-ar putea spune: iată, o situație umană, atât de fericit exprimată prin mijloace ale literaturii clasice, este reluată acum, tot atât de fericit, pe portative și cu modalități romantice. Cu alte cuvinte: în prezența unor teme cu fond general-uman, stilurile dramatice – fie ele cât de diferite ca înfățișare – își pot întinde mâna, pot stabili între ele corespondențe, ca idee și ca esență.

Într-adevăr, să privim în față cele două versiuni! La Molière: piesa este scrisă într-un ton liniștit, moderat, curtenitor; discuția este purtată între oameni care înțeleg să păstreze între ei raporturi convenționale; izbucnirile lui Alceste – dacă pot fi numite așa – se mențin în limite de mondenitate, păstrează linia a ceea ce se poate chema un „savoir vivre“; personajul este ridicol, nu însă prin ceva de fond în caracterul sau în actele lui, ci prin anume exagerări și o anume lipsă de tact. La Griboiedov: tonul predominant este unul de confruntare, de irascibilitate, de protest pasional; lupta eroului cu societatea se petrece, nu cu mănuși ale convenției și ale politeții, ci cu seriozitate, cu asprime, cu încordări câteodată tragice. La Molière: personajele – marchizi îmbătați diletantic de fumuri blazonarde, poeți ce-și închipuie că au talent, doamne vârstnice ce se complac în bârfeli de salon, cochete ce nu sunt lipsite nici de farmec tineresc, nici de spirit spumos – țin oricum să rămână în aparențele civilizației și ale bunelor purtări. La Griboiedov: funcționari necinstiți, oportuniști fără scrupule, îmbogățiți ce socotesc că pot sfida totul, ofițeri brutali care nu urmăresc altceva decât să obțină grade, nobili ingoranți, caractere despotice, făpturi ce-și dau importanță ș.a. Între toți aceștia, un singur personaj onest, valabil: Ceațchi; dar, tocmai pentru aceasta, hăituit de toți ceilalți, sub incriminări de „liber-cugetător“ sau „francmason“.

Griboiedov, deşi a închis atâta îngândurare personală şi atâta destăinuire în această piesă, a ţinut totuşi să nu-i lase alură tragică. De aici, diferite procedee comice, având ca scop să furnizeze spectatorilor o stare de bună-dispoziţie. Ceea ce asigură piesei perenitate, sunt semnificaţiile ei adânc umane.

5. Momentul Gogol

Pe linia deschisă de Griboiedov, a urmat ***Nicolai Vasilievici Gogol***[1] (1809–1852). În concepţia sa, râsul are de împlinit rosturi fundamentale. Acesta poate, deopotrivă, să şi pedepsească umanitatea, s-o şi edifice. Ar fi o eroare, ca lucrurile urâte ce se petrec în rândurile oamenilor şi în societate să fie trecute sub tăcere. Zugrăvirea lor poate fi de un nobil folos tuturor. Râsul, în această privinţă, deţine în el virtuţi pe cât de utile, tot pe atât de generoase. Gogol se rosteşte textual:

„...Da, râsul este mare!... Ne temem de râs, mai mult decât de orice altceva. Privirea unui monarh va consimţi să se aplece cu bunăvoinţă asupra scriitorului care, călăuzit de o pură dorinţă de bine, se străduieşte să demaşte vicii mizerabile, slăbiciuni şi deprinderi nedemne de societatea noastră...".

Teatrul lui Gogol, în bună parte, s-a născut din nevoia de a demonstra şi ilustra tema amintită; aceasta, cu atât mai mult cu cât ideile scriitorului erau întâmpinate din diferite părţi cu proteste şi rezistenţe.

Revizorul (1836) se numără printre marile comedii ale lumii. Într-un orăşel dintr-o gubernie îndepărtată a Rusiei ţariste, s-a zvonit venirea de la centru a unui revizor. În inerţia locală, dublată de corupţie şi incompetenţă, zvonul produce rumoare. Hlestacov, un mic funcţionar la Petrograd, fire de aventurier, şi-a pierdut toţi banii la joc de cărţi. Descins la singurul han mai convenabil din orăşel, din lipsă de bani, se află în imposibilitatea de a-şi continua călătoria. Deşi înfăţişarea lui nu pare a fi aceea a unui demnitar, este luat drept revizorul aşteptat. De aici, o seamă de situaţii de *imbroglio,* toate de natură să pună în lumină ridicolul personajelor, micimea şi inutilitatea lor sufletească, dezumanizarea lor inerentă într-o societate labilă. Prefectul, înnebunit de teamă, îl găzduieşte în casa sa; îi oferă mese copioase; îl înconjoară cu toate măgulirile şi prevenirile posibile. Hlestacov, făptură lipsită de scrupule, se lasă purtat şi legănat de avantajele situaţiei create. Îşi dă aere; se laudă; rosteşte baliverne; se lasă admirat de toţi; împrumută sume considerabile de la cine poate; face curte, totodată, şi soţiei şi fiicei prefectului şi, după ce a degustat din plin de toate aceste plăceri, părăseşte în triumf fericita localitate.

Deznodământul, oarecum, seamănă cu cel din *Mizantropul.* Şeful oficiului poştal, potrivit obiceiului-nărav de a deschide scrisorile localnicilor, a deschis şi o scrisoare a falsului revizor către un prieten din capitală. În aceasta – nu fără umor, şi nu fără spirit de observaţie – Hlestacov făcea un portret satiric al notabililor din orăşel, de care se lăsase răsfăţat. Drept epilog al piesei, un *deus ex machina.* Jandarmul, pătrunzând în sala unde stupefiaţi se adunaseră cu toţii, anunţă: „Funcţionarul însărcinat cu o misiune specială a sosit de la Petrograd". De astă dată, nu mai era zvon, ci realitate. Prilej, între altele, şi pentru o scenă mută, la care Gogol ţinea

1 A predat cursuri de istorie medievală la Universitatea din Petrograd. Întâlnirile cu Puşkin şi Jukovski au contat hotărâtor în cariera lui literară. O psihologie, ca om, plină de frământări, susceptibilă în orice moment de contradicţii şi impasuri. Salturi bruşte dintr-o stare sufletească în alta; crize de conştiinţă; oscilări dureroase, greu de înţeles, între momente de exaltare şi altele depresive; alunecări în rătăciri mistice; un destin, ca om şi ca scriitor, cu totul ieşit din comun.

cu dinadinsul şi care, pentru toţi regizorii care au reflectat şi vor reflecta mai departe la această piesă, constituie o piatră de încercare. Şi anume: la auzul veştii oficiale, timp de un minut şi jumătate, toate personajele în scenă rămân într-o poziţie de imobilitate absolută; bineînţeles, imobilitate într-o poză caracteristică pentru fiecare, cu gestul şi rictus-ul cel mai în stare să exprime golul său sufletesc, mediocritatea sa ca om.

Revizorul a stârnit controverse. Autorul, sărind cu înverşunare în apărarea ei, a ţinut să precizeze: piesa nu este o farsă, dispusă ca atare să ironizeze viaţa societăţii ruse, ci dimpotrivă este o dramă serioasă cu puternice intenţii morale şi educative. Publicul, încă de la prima apariţie pe scenă a piesei, s-a arătat satisfăcut. Mai mult decât atâta: rareori, o piesă a putut să întrunească, dintr-o dată, o mai spontană adeziune şi largă preţuire. Critica, însă, nu a urmat în totul cursul acestui sentiment comun. S-a constituit, în mod bine marcat, în două tabere: una liberală, alta conservatoare. Prima vedea în această „satiră dramatică“ o acţiune salutară; cealaltă socotea că piesa nu este în fond decât un „simplu“ sau eventual un „mare“ pamflet, cu situaţii inventate şi personaje construite în consecinţă.

Gogol, deşi scriitor cu atâta forţă şi aptitudine critică, admitea cu greu să fie contrazis. Angajat în polemica deschisă pe marginea operei sale a răspuns, printre altele, şi cu două apendice-dialoguri. Primul propunea o interpretare de un ordin oarecum mistic, destul de bizară şi neaşteptată în felul ei. Anume: micul oraş de provincie, în care este pusă să se petreacă acţiunea, ar simboliza sufletul omenesc; funcţionarii – cu numele lor variate, caricaturizante: Skvoznik-Dmokhanovski, Khlapov, Liapkin-Tiapkin, Zemlianika, Chpekin ş.a. – ar însemna viciile şi slăbiciunile noastre ca oameni: Hlestacov – falsul revizor – ar reda ceva din chipul frivol şi pământesc al conştiinţei noastre; iar „Revizorul“ – adevăratul revizor, cel anunţat în finalul piesei – ar reprezenta un mare avertisment pentru noi toţi, privind ceea ce ne aşteaptă pe pragul morţii. Celălalt epilog constituia o apărare a scriitorului, la obiecţia că în toată piesa nu ar exista măcar un personaj onest. Un asemenea personaj – afirmă Gogol, reluând o idee care îi era scumpă – există: este *râsul!* Bineînţeles, un râs devenit entitate şi simbol, capabil să se încadreze prin acţiunea lui spirituală în aceste două mijloace de a sluji umanitatea: zugrăvirea virtuţilor şi satirizarea viciilor. În sinea sa, Gogol îşi atribuia o investire de educator al patriei sale. Resimţea cu durere şi cu ceva de necruţare în protestul său, suficienţa sau reaua-credinţă a celor care vedeau în el doar un scriitor de lucruri comice.

Sub raport tipologic de asemenea, s-au produs obiecţii, unele din acestea chiar ascuţite. Puteau fi auzite întrebări rechizitorial-avertizatoare de felul acestora ce urmează. Câtă valoare caracterologică pot avea personajele în cauză? Exprimă ele caractere în sensul exact al cuvântului, ori sunt mai degrabă simple măşti, aduse pe scenă şi puse în mişcare doar pentru a sluji o intrigă inventată arbitrar de scriitor? Într-adevăr, fiecare personaj este marcat printr-o particularitate ce rămâne mereu aceeaşi: şeful oficiului poştal deschide scrisorile localnicilor dintr-o simplă, maniacă şi inutilă plăcere; despre judecător, nu ştim altceva şi nu l-am putea vedea altcum decât dedându-se pasiunii lui de vânător; Bobtchinski şi Dobtchinski au în toată fiinţa şi în toate gesturile lor ceva clovneresc. Piesa în totalitatea ei nu ar fi putut să intre aşa cum a intrat în conştiinţa lumii, şi nu şi-ar fi putut asigura drepturi de perenitate pe scenele de teatru ale lumii, dacă personajele ar fi fost simple măşti confecţionate în laboratorul scriitorului şi dacă toată capacitatea lor de manifestare s-ar reduce la un mecanicism psihologic inert şi inform. În destule momente ale acţiunii, fără îndoială, elementele de farsă predomină asupra celor de comedie de moravuri şi comedie de caracter. Faptul, însă, nu întunecă valoarea literară şi valoarea social-educativă a piesei. Farsa, şi ea – în ierarhia artistică – poate atinge registre de genialitate.

O altă comedie a lui Gogol, *Căsătoria,* s-a bucurat de o primire răsunătoare. Un amestec bine dozat, bine condus, bine integrat într-un eşafodaj dramatic sigur şi elocvent, moravuri, trăsături de caracter, elemente de farsă. Agata Tihonova, fiica unui negustor bogat, vrea neapărat ca soţ un nobil. Thecla Ivanovna, intermediară, îi prezintă patru partide: un funcţionar voluminos şi important, un locotenent de infanterie în rezervă, un fost şi palavragiu locotenent de marină, un consilier în funcţiune dar timid şi incapabil de a lua o hotărâre. Intră în joc şi un alt intermediar abil, Kotciarov, versiune modernă a intrigantului din comediile clasice. Nu cei patru de la început, ci un altul, Podkoleesin, părea că va fi învingătorul. Dar şi acesta, după ce a reuşit să-şi îndepărteze rivalii, cu puţin înainte de începerea ceremoniei, va prefera să sară fereastra decât să dea curs unei asemenea hotărâri.

Gogol, totuşi, nu s-a bucurat că piesa a plăcut. Resimţea mai degrabă un sentiment de decepţie decât unul de satisfacţie. Ar fi vrut ca piesa să-i fie admirată de către contemporani pentru rolul ei social şi educativ, nu pentru partea ei de grotesc şi bufonerie, cum s-ar părea că s-a petrecut în realitate. Este interesant de reţinut că această comedie l-a sesizat într-un mod aparte pe Ostrovski; continuându-l pe Gogol, acesta avea să dea comediei de moravuri temelii durabile.

6. O promisiune, stinsă înainte de vreme: Lermontov

Un popas, în scurtul episod dramatic din existenţa de poet a lui ***Mikhail Jurievici Lermontov***[1] (1814–1841) este necesar.

A părăsit scena vieţii, în mod tragic, pe când nu avea decât vârsta de douăzeci şi şapte de ani. Ca poet, lirismul lui romantic a avut timp să-şi dezvăluie câteva din sensurile şi datele lui fundamentale. Ca dramaturg, însă, încercările pe care ni le-a lăsat reprezintă doar începuturi. În materie dramaturgică – ştim – precocităţile apar mai rar, funcţionează mai greu. Presupunând că firul vieţii nu i s-ar fi curmat aşa cum s-a curmat, ar fi devenit oare şi un dramaturg împlinit, în rând cu Griboiedov şi Gogol, anunţând pe Ostrovki şi Cehov? Întrebarea îşi poate avea rost; răspunsul, însă, oricând va rămâne învăluit în mister. Cel schiţat mai jos este supoziţie, nu certitudine.

Încercările în cauză sunt puţine. Prima dramă, *Spaniolii,* a fost scrisă în 1829, când viitorul poet era încă un adolescent. Ne întâmpină, în acţiunea piesei: evenimente din Spania, în secolul al XIV-lea; conflicte de clasă; prejudecăţi în legătură cu ranguri şi rivalităţi nobiliare, răsfrângându-se nedrept, dureros, asupra unor cugete brave şi cinstite; deznodăminte tragice, în parte puse la cale din voinţă inchizitorială, la ordinele intolerante ale acesteia. Putem găsi analogii între unele situaţii din piesă şi stări din Rusia după înăbuşirea răscoalei decembriste. *Oameni şi patimi,* drama următoare, mută acţiunea în patrie. Zadarnic, Juri Volin se ridică împotriva stăpânilor de iobagi şi revendică pentru aceştia mai multă dreptate socială. Dezamăgit, îşi pune capăt vieţii; îi devenise cu neputinţă să asiste mai departe la practici arbitrare şi despotice.

Mascarada – cea mai constituită dintre operele dramatice ale scriitorului – ne introduce într-o lume de moşieri şi aristocraţi; o lume cu pervertiri, corupţii şi artificii asemănătoare

1 Curând, după o scurtă trecere prin Universitatea de la Moscova, şi-a impus ca în manieră byroniană să strivească idealismul spre care totuşi era aplecat prin toate fibrele lui sufleteşti. Dar, departe ca această încercare să înăbuşe dispoziţia sa romantică, dimpotrivă, i-a accentuat-o. Teatrul pe care ni l-a lăsat nu are puterea şi expresivitatea pe care le găsim în *Demonul* şi *Un erou al timpurilor noastre,* scrierile lui majore. Substratul lor romantic, însă, este acelaşi.

cu cea înfățișată în comedia lui Griboiedov. Arbonin, eroul din piesa lui Lermontov, este superior ca inteligență și ca viziune de viață celor din aceeași categorie socială cu el. Își dă seama de viciile societății în care trăiește. Resimte față de această societate un sentiment de protest și indignare; dar, pentru că îi lipsește curajul de a rupe cu ea, și de a se ridica deasupra intrigilor țesute la adăpostul formelor ei mondene, va sfârși în catastrofă. După ce a distrus iubirea pentru Nina, prin care începuse să aibă nădejdea că se va salva sufletește, se va distruge și pe sine, sinucigându-se.

Aceste piese sunt de valoare relativă. Istoria literară, adesea, le menționează doar în trecere. Nu mai figurează nici în repertoriile naționale, cu atât mai mult în cele străine. Sunt totuși semnificative, prin fondul lor romantic și prin partea de confesiune personală cuprinsă în ele. Aceleași trăsături de sensibilitate și de combustiune intimă ce formează trama poemelor sale le putem desluși și în încercările dramatice. Iată – de exemplu – un pasaj din *Îngerul,* unul din poemele-cheie ale lirismului lermontovian:

„...Nu-mi găsesc locul, și sunt trist, și nu am pe nimeni căruia să-i întind mâna / în aceste clipe de sfâșiere morală... / Dorințe!... La ce bun, aceste zadarnice și neîncetate dorințe? / Și anii trec – cei mai buni ani! / Să iubesc... dar pe cine? Pentru un timp!... dar aceasta nu merită osteneala, / Iar a iubi pentru totdeauna, aceasta nu este cu putință...".

În *Mascarada,* Lermontov a transpus personajelor de acolo, și a imprimat în atmosfera generală a piesei stări de suflet, confesiuni, îngândurări ca acelea din poemul amintit. Putem presupune că resimțea nevoia de a se destăinui și în formă dramatică, așa cum o făcea în inspirația sa lirică. Soarta, însă, nu i-a îngăduit ca această dispoziție dramatică să ajungă până la registrele ei profunde, să se poată maturiza.

CONCLUZII

În teatru, ca şi în alte direcţii de creaţie literară, mişcarea propriu-zis romantică, aceea credincioasă până la literă unei doctrine şi unui program corespunzător, a durat relativ puţin. Încă de la jumătatea secolului trecut, începuseră să se adune „procedee“, clişee şi diferite forme sau tendinţe manierizante, toate putând să pară semne de oboseală şi îmbătrânire. Cităm, între altele: notă retorică, exces declamatoriu, alunecări în melodramă sau chiar confundări cu aceasta, căutare de efecte, cultivare cu dinadinsul a senzaţionalului spectaculos, afectări şi prezumţiozitate, salturi facile între real şi grotesc sau între melancolie şi exaltare, concesii făcute publicului-amatorist ş.a.m.d. În fiecare din aceste observaţii, există o parte de adevăr. Chestiunea în cauză implică şi priviri mai largi, judecăţi mai profunde. În problema de viaţă a secolului al XIX-lea, atât pe plan spiritual cât şi în sfera realităţilor politico-sociale, mişcarea romantică s-a impus; a dat în mod cardinal măsuri de gândire şi direcţii de acţiune; a marcat o etapă de cultură.

Să rezumăm! S-au luat iniţiative împotriva unor tradiţii literare îmbătrânite. A fost prelucrat, în forme expresive de artă, spiritul revoluţionar al filozofiei iluministe şi al *Declaraţiei drepturilor omului* din 1789. S-a arătat că literatura, prin genurile şi formele ei de manifestare, trebuie să se apropie într-un mod mai viu, mai eficient, de istorie, de realităţile sociale de psihologia umană, de natură. S-a luat atitudine, s-au ridicat proteste, s-au desfăşurat spiritualmente steaguri revoluţionare, fără ca vreodată aceste manifestări să capete caracter iconoclast ori să împieteze asupra unor cuceriri legitime ale inteligenţei şi ale sensibilităţii umane. S-au adus modificări de esenţă ideii că arta ar fi un apanaj aristocratic, dincolo de temeiuri şi revendicări populare. Au răsunat mesaje de libertate, cu deschideri şi luminări de orizonturi în direcţii de manifestare majoră a popoarelor. S-a mărit puterea de cuprindere a literaturii, dându-i-se posibilitatea să străbată activ, edificator, în imensa experienţă de viaţă a secolului al XIX-lea. Spiritualitatea romantică şi-a asociat idealurile revoluţionare ale mişcărilor grupate în jurul anului 1848. Au fost stimulate, în conştiinţa popoarelor, idei şi sentimente interesând de aproape statutul lor spiritual: preţuirea creaţiei populare, valorificarea trecutului istoric, sentimentul locurilor natale. Au fost afirmate cu putere drepturile *sentimentului,* nu numai în direcţii literare şi artistice, ci şi în multe alte direcţii interesând calitatea, aspiraţia, datoria, investirea umană. S-a scos în evidenţă, militându-se în consecinţă, un postulat ca acesta: opera de artă trebuie să cuprindă în ea o *lumină,* un curaj al realităţii, o dăruire, o generozitate intelectuală şi morală, o voinţă de a veni în ajutorul oamenilor, un *patos* al justiţiei sociale şi al adevărului.

Mişcarea romantică a sprijinit ideea europeană, fiindu-i tribună şi mijloc de acţiune, într-o perioadă grea, complexă, încărcată de avânturi, dar şi pândită de impasuri şi crize. Pe de

o parte a intuit şi a pus în acţiune, în cugetele popoarelor, afinităţi şi convergenţe înspre ideea universalităţii; pe de altă parte, a dat fiecărei naţiuni în parte încă o putinţă de a se descoperi pe sine, de a-şi afirma o statură proprie. Aşa cum nu se poate indica o dată certă pentru naşterea romantismului, tot aşa, nu putem vorbi nici despre una în care şi-ar fi încetat existenţa.

În viaţa şi demonstraţia spirituală a acestor realităţi, teatrul nu a lipsit niciodată. Uneori, s-a aflat în prim plan; alteori, în planuri secundare. De fiecare dată, însă, a pus în actele sale, cu pătrundere şi credinţă, o dublă devoţiune: pentru *cultură* şi pentru *umanitate*.

CAPITOLUL AL XVIII-LEA

TEATRUL REALIST

1. Contextul de epocă

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, nota dominantă în teatrul european a fost nota realistă. Faptul se înscrie puternic într-un context socio-moral de epocă; nu mai puțin, exprimă și un sistem estetic bine definit, cu deschideri și valențe în numeroase direcții de creație artistică și literară.

Asistăm la o dezvoltare spectaculară a științelor pozitive, biologice și istorice. Fundamentul determinist al acestor științe își impune în mod prioritar criteriile. Pe primul plan se află faptele; ideile vor trebui să răsară din constatarea, pătrunderea și interpretarea acestora. Observația, experimentul, clasificarea, diviziunea – ca metode de cunoaștere – devin suverane. Numele atâtor oameni mari de știință – Newton, Darwin, Laplace, Fourier, Lamarck, Geoofroy Saint-Hilaire, Humboldt, Arago, Biot, Dumas, Berthelot, Claude Bernard, Pasteur, Fustel de Coulanges, Littré ș.a. – sunt la ordinea zilei. Nu se mai cantonează doar în cercuri de specialitate; răzbat și în afară, intră în mișcările de opinie publică ale epocii. Știința, din ce în ce mai mult, va pătrunde în curiozitatea generală, revendicând actualitate și putere de reprezentare pe cât mai multe întinderi ale manifestării intelectuale.

Spațiul social, de asemenea, s-a lărgit mult. Pe de o parte cuceririle politice și sociale ale Revoluției burgheze din Franța și ale mișcărilor socialiste în dezvoltare, pe de altă parte dezvoltarea științei și tehnicii, au determinat o nouă pătrundere în arena istorică a maselor populare. Dezbaterea socială s-a îmbogățit considerabil. Apar probleme de viață, de muncă, de orientare spirituală și morală impunând mijloace și forme de receptare diferite față de cele din trecut. Scrisul timpului va trebui, în consecință, să-și reconsidere programele. Această lărgime a cadrului social, ca și creșterea unanimă a interesului pentru documentare devine cuvânt de ordine. Romantismul se complăcuse adesea într-un sentiment al depărtărilor; cultivase idei generale, privea în viitor, se pierdea câteodată în vaporozitatea construcțiilor sale umanitare. Acum, însă, se cerea coborârea la fapt, la observație. Realismul se va aplica de preferință asupra situațiilor concrete, va delimita specii, va trece la descrieri amănunțite ale mediilor în care se petrec acțiunile, va căuta ca faptelor cercetate să li se descopere specificurile. Literatura, și ea, întocmai ca știința, își va propune să aibă în vedere mai ales elemente și situații certe.

În acest context, două genuri aveau să dea măsura vremii: romanul și drama. Își vor însuși puncte comune cu ale istoriei; se îmbogățesc cu ipotezele și descoperirile științei;

discută probleme sociale şi morale; vor aduce în reflectarea artistică a vieţii valori noi de curaj şi autenticitate.

Vom trece în revistă câteva momente reprezentative şi personalităţi proeminente ale teatrului realist din această epocă.

2. Franţa

Teatrul realist francez nu a strălucit; în orice caz, nu a înregistrat nici pe departe o însemnătate ca aceea a romanului. Teatrul la ordinea zilei a fost un teatru burghez, cu succesul destul de asigurat, dar nu atât prin valoarea lui estetică sau prin funcţiunea lui ideatică, ci mai ales prin adaptarea lui la gusturile publicului majoritar al vremii. Şi trebuie să adăugăm: ale unui public reprezentând în genere o societate burgheză prosperă sub raport material, doritoare de satisfacţii imediate, aplecată spre acele forme ale delectării care odată cu degustarea agrementului puteau să-i întreţină şi un sentiment de instrucţie, de participare intelectuală la problemele şi evenimentele actualităţii.

Fenomenul priveşte prea puţin viaţa oraşelor de provincie; totul se petrecea în capitală. Teatrul, în vremea celui de al Doilea Imperiu, făcea parte din farmecul şi mondenitatea acelor „seri pariziene", care mai cu seamă pentru valurile de provinciali şi turişti străini alcătuiau puncte fascinante de atracţie.

Teatrul realist francez nu a produs nici capodopere, şi nici opere de concepţie fermă, la adăpost de supravieţuiri neoclasice sau romantice. De aceea, e şi greu să le situăm în rubrici anumite; atâtea dintre repertoriile despre care am amintit în capitolul anterior – Scribe, Dumas-fiul, Augier, Sardou, Labiche ş.a. – pot să aparţină deopotrivă şi celui de faţă.

Câteva direcţii de gândire, însă, se desprind îndeajuns de limpede. Să ne oprim, o clipă, asupra celei mai caracteristice: un anume moralism burghez, dar nu atât în căutare de edificări şi aspiraţii superioare cât pentru justificarea unor criterii şi situaţii existente. La un moment dat, mentalitatea burgheză, cu acel sentiment că teatrul este o instituţie care îi aparţine şi care poate s-o reprezinte primordial, mentalitatea burgheză va cere operei dramatice ca paralel cu producerea divertismentului agreabil să împlinească şi o utilitate cu înfăţişare socială şi educativă. De aici, tendinţa spre acţiuni cu probleme, cu teze, cu referiri lucide la procese ale existenţei curente, cu pledoarii în favoarea unei înţelepciuni practice. Aparenţa, adesea, este de critică; în realitate, însă, este o critică servilă, conformistă, îngăduită din interese mai mult sau mai puţin mascate, venind de regulă în serviciul criteriilor puse în mişcare de către deţinătorii puterii, ai avantajului social, ai formelor instituţionale. Banul – de exemplu – va constitui adesea ţinta criticilor cuprinse în dramele ca şi comediile vremii; trebuie să observăm, totuşi, că această critică nu va fi purtată în numele unor principii înalte de justiţie, nu va pune în discuţie legitimitatea etică sau socială a bogăţiei, ci va avea în vedere mai mult virtuţi şi preveniri practice, în speţă spiritul de economie, condamnarea risipei, unele proteste împotriva lenei şi voluptăţii consumatoare, fericirea conjugală, apărarea unor patrimonii dobândite prin muncă, toate acestea reprezentând trăsături din filosofia de viaţă şi din blazonul moral al unei burghezii în dezvoltare, pătrunse de sentimentul importanţei sale.

A fost un teatru a cărui semnificaţie s-a şters odată cu epoca şi societatea pe care le-a reprezentat. Părţi din el pot figura încă – şi figurează efectiv – pe afişele teatrelor, dar nu ca valori permanente sau ca valori reprezentative ale creaţiei dramatice universale, ci ca momente

de pauză, mai bine zis ca momente de rutină teatrală agreabilă la sfârşituri de stagiuni sau înlăuntrul unor perioade de tensiune cu probleme de repertoriu. Este cazul, mai cu seamă, al comediilor; comicul, oricum, e mai durabil şi polarizează participarea publicului mai mult decât sentinţa sau teza moralizatoare.

3. Anglia. Oscar Wilde, Bernard Shaw, John Galsworthy

În Anglia, ideea dramei burgheze a dat impulsuri de seamă pentru ieşirea teatrului naţional dintr-o stare incertă, aproape un impas. E vorba, anume, de acele prelungiri romantice în genere dorite şi stereotipe, cu stăruiri într-un moralism dulceag de melodramă, adresându-se în genere unui public mediocru, de multe ori de-a dreptul indiferent. Transformările economice petrecute în societatea britanică a vremii impuneau ca problemele sociale să intre mai adânc în preocuparea contemporană. Romanul dăduse în această privinţă un semnal puternic; teatrul, acum, trebuia să-i urmeze. Până atunci, doar două teatre – Drury Lane şi Covent Garden – aveau în Londra autorizaţie de funcţionare. Destul de repede, numărul acestora va spori; în provincie, de asemenea. Publicului i se trezea un interes nou; era mulţumit să vadă că pe scenă se aduc situaţii din viaţa cotidiană, că personajele capătă chipul oamenilor obişnuiţi, că limbajul întrebuinţat începea să se apropie de vorbirea comună. Nu mai puţin, la această reîmprietenire a publicului cu teatrul au contribuit şi repertoriile franceze curente; notăm de exemplu, că piesele lui Victorien Sardou şi ale lui Al. Dumas-fiul au făcut epocă pe scenele engleze.

O primă figură proeminentă teatrului realist englez a fost aceea a lui ***Oscar Wilde***[1].De la francezi, acest irlandez învăţase să scrie pentru teatru, să ajungă la piese „bine făcute". Era un pas sigur înspre succesul de public. Ibsen, însă, l-a influenţat într-un sens mai profund: pentru ca intriga să prezinte interes e nevoie să i se imprime tensiune problematică, să dezbată o temă cu implicaţii morale si sociale. În momentul când a apărut, comedia engleză trecea printr-o eclipsă. Wilde va izbuti să-i redea strălucire. Era ajutat, în aceasta, şi de mijloacele sale ca artist şi de o intuiţie sigură a efectelor de teatru. Epoca a văzut în el un „spirit modern". Opera pe care a dat-o la iveală poartă în totul întipăririle acestei structuri. În manifestările şi reacţiunile sale întâlnim nesfârşite trăsături contradictorii. Pe de o parte, ni se înfăţişează ca un observator avizat, cu vederi juste şi pătrunzătoare; pe de altă parte, îi plăcea să cultive paradoxul, să strecoare în umorul său accente cinice, să treacă drept un imoralist, să provoace scandal şi să-l întreţină prin actele sale de disimulare. Ţinea să se considere un artist neînţeles de mulţi sau chiar de toţi, în conflict cu societatea vremii, muncit spiritualmente de o veşnică insatisfacţie, căutându-şi refugiu fie în amoralitate, fie într-un estetism străbătut interior de senzualitate, totul cu o culoare aparte, caracteristică, de rafinament intelectualizant.

Evantaiul doamnei Windermere (1839) reflectă toate aceste trăsături. Piesa a marcat în teatrul englez aproape o revoluţie, atât ca desfacere în comedie de prelungirile spiritului

---

1 Oscar Fingall O'Flahertie Wills Wilde (1854–1890) şi-a început cariera de dramaturg prin *Ducesa de Padua*, piesă construită într-o manieră împrumutată de la Victor Hugo. *Salomeea* – în care celebra Sarah Bernhardt a avut unul din rolurile ei epocale – a fost scrisă în limba fanceză. Pe scenele engleze, celebritatea autorului a fost stabilită de piesele: *Evantaiul doamnei Windermere (Lady Windermers's Fan), O femeie fără importanţă (A Woman of no Importance), Soţul ideal (An Ideal Husband), Importanţa de a rămâne constant (The Importance of Being Earnest).* Toate aceste piese găsesc încă audienţă pe scenele teatrelor din lume.

elisabetan cât şi ca emancipare de moda pe care o exercitau piesele lui Victor Hugo. Suntem introduşi într-o lume elegantă a aristocraţiei engleze. Autorul nu o va cruţa de ascuţişurile ironiei sale; nutreşte însă pentru ea şi o anume afinitate sau simpatie, dovadă faptul că nu-i va nega orice virtute sau orice putinţă de reintrare în adevăr. Concluzia morală a comediei proclamă puterea sentimentului, primordialitatea acestuia pe scara înţelegerilor umane; era o replică vădită la intransigenţa formalistă practicată încă în societatea vremii de mentalitatea puritană.

Oscar Wilde era încă în actualitate, în clipa în care şi-a făcut debutul marele său succesor: ***George Bernard Shaw***[1]. Debutul ca autor dramatic a avut loc în 1892, la Londra, pe scena Teatrului Independent, considerat pe atunci teatru de avangardă. A venit în teatru relativ târziu – la vârsta de 36 de ani – după ce mai întâi cunoscuse începuturi grele ale vieţii, după ce scrisese cinci romane, după ce ca aderent la „Fabian Society“ îşi definise sub raport politic orientarea socialistă, după ce îşi fixase în cronici dramatice câteva din ideile sale despre teatru, după ce în căutările sale de ordin intelectual se apropiase de scrierile lui Marx, Samuel Butler şi Nietzsche, după ce Wagner şi Ibsen îi apăruseră ca spirite modelatoare. De la această dată, timp de trei decenii, a rămas consecvent creaţiei dramatice, încredinţându-i, odată cu inspiraţia sa de artist, şi partea cea mai vibrantă a convingerilor, a predicaţiei sociale şi a misiunii sale de viaţă. A simţit nevoia dialogului de scenă, pentru a-şi exprima prin acesta multe din laturile personalităţii sale: observator implacabil, pamfletar, critic de artă şi critic social, gânditor politic, predicator cu anume reminiscenţe puritane în opţiunile lui spirituale, militant socialist, prezenţă activă în procesele unei epoci frământate şi încărcate de probleme, pasionat adesea de contradicţii, paradoxuri şi răsturnări, în totul o natură generoasă, înţelegând să se pună prin curajul sincerităţii în serviciul oamenilor şi societăţii.

Părţi întinse din creaţia sa dramatică exprimă o atitudine de luptă: împotriva unor forme de viaţă şi instituţii ipocrite (şi mai vechi, dar mai cu seamă contemporane), a snobismului, a prejudecăţilor, a falselor virtuţi puritane, a comerţului ilicit cu sentimentele omeneşti. Cu egale reliefuri, apar în opera sa şi mesaje edificatoare. Să ne gândim, de exemplu, la sensul înalt pe care îl atribuie suferinţei (*Candida*), la iubirea pe care creatorul o datorează nu numai operei în sine, ci şi făpturii sau făpturilor umane în care se întrupează această operă (*Pygmalion*), la acea putere misterioasă, plutind inefabil de-a lungul întregii noastre aventuri umane, adesea făcând ca în această aventură să se aprindă lumini, să răsară înţelesuri neaşteptate (*Sfânta Ioana*).

Piesele lui Shaw stăruiesc încă în bătaia unor controverse. Li se obiectează, printre altele: exces de cerebralitate, prea mult şi prea evident tezism, risipă de sarcasm şi ironie, pe alocuri cultivări ale unui anume cinism, goană după paradoxuri, locvacitate, abundenţă de vervă în căutare de efecte, ignorări malițioase ale sentimentului în favoarea inteligenţei, amestec bizar de teme istorice sau sociale cu produse de pură fantezie, câteodată accente de mizantropie sau în orice caz de neîncredere în judecata omenească, un anticonformism devenind adesea prea oratoric, un fel de plăcere crudă şi câteodată aproape ireverenţioasă în a face reflecţii capabile să uluiască ori să deruteze publicul cititor sau spectator, intervenţii

1 A trăit între anii 1856-1950. Era originar din Irlanda. Începuturile – la Londra – au fost grele. Lectura operelor lui Marx l-a apropiat de socialism. În gruparea „Fabian Society“ a jucat un rol de seamă, timp de 25 de ani. Ascensiunea mondială a început în 1894, cu piesa *Eroul şi soldatul (Arms and the Man).* Din clipa în care s-a îndreptat spre creaţia dramatică, aceasta i-a devenit preocuparea fundamentală. Opera sa dramatică numără cincizeci şi şapte de piese, dintre care cităm: *Profesiunea doamnei Warren (Mrs. Warren's Profession), Candida, Nu putem spune vreodată (You Never Can Tell), Cezar şi Cleopatra, Omul şi Supraomul (Man and superman), Discipolul Diavolului, Androcle şi Leul, Casa inimilor sfărâmate (Heart Break House), Maior Barbara, Sfânta Ioana (Saint Joan).*

autoritare ale autorului, fie în descrierea personajelor, fie pentru diferite indicații scenice. Deopotrivă, autorului dramatic i se recunosc și merite unice: inteligență, originalitatea, curaj al ideilor și al atitudinilor, pasiune morală, conștiință scriitoricească, dozări savante de umor și seriozitate, o minte activă în continuă efervescență, un ton ferm slujit sub raport literar de un stil elegant și rafinat, o perfectă stăpânire a tehnicii de scenă. În plus, găsim o convingere superioară în ce privește misiunea, elocvența și forța edificatoare a teatrului. În prefața pe care a scris-o la volumul *Piese plăcute*, se afirmă: „Între drama teatrală și istorie sau religie nu am avea dreptul să facem vreo demarcație, tot așa cum nu am putea s-o facem între ținuta teatrală și conduita oamenilor".

Amintim, dintre celelalte nume reprezentative ale teatrului realist englez, și pe acela al lui ***John Galsworthy*** (1867–1933). Era prin excelență romancier; de aceea, obișnuit cu libertățile și întinderile pe care le acordă romanul, îi va fi oarecum greu să găsească forma mai concentrată și sistematică a prezentării dramatice. Și acest autor a venit în teatru mai târziu (1906), poate în parte cu sentimentul că uneori teatrul este forma cea mai potrivită pentru a exprima sinteza unei opere și a unei gândiri. Din cele douăzeci de piese pe care le-a scris, sunt de reținut *Cutia de argint (The Silver Box), Justiție (Justice) și Lealitate (Loyalties).* Le leagă o idee comună: drama individului copleșit și strivit de societate. Autorul nu îndeamnă la revoltă, nu devine justiționar, nu izbucnește cu mânie sau indignare în gesturi de imprecație, nu se arată pasional; tot ce lasă a se înțelege este un ton natural de compasiune, oarecum de acceptare a unor fatalități, în genere un ton puțin comunicativ și convingător.

4. Scandinavia. Ibsen. Björnson

Teatrul realist scandinav și-a avut marele lui punct de sprijin în Norvegia. Evenimente din viața politică a țării au contribuit de aproape la nașterea și dezvoltarea acestui teatru. După o serie de războaie care puseseră în cauză atât soarta țării cât și a instituției monarhice, avea să se producă o mișcare de reviriment național, incluzând printre altele și o ieșire din inerție a creației literare. E vorba de un proces care va ocupa în întregime a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Se tindea la obținerea, dezvoltarea și consolidarea unui sistem de libertăți publice, statuate cu garanții democratice în constituirea țării. Dar, cu cât această constituție vroia să dea satisfacție păturilor populare, în speță micii burghezii și țărănimii, cu atâta în pătura conservatoare se accentua o atitudine de rezistență. Conflictele de ordin social, moral și psihologic născute de această situație se vor reflecta puternic în creația dramatică a vremii. Scenele naționale de la Bergen și Cristiania și-au dobândit prin ele notorietate europeană.

În centrul procesului domină figura uriașă a lui ***Henric Ibsen***[1]. Timp de patru decenii din 1860, până în 1900, a dat teatrului treizeci de piese: drame romantice și simbolice, comedii sociale și politice, drama psihologice și filosofice. A început prin a compune piese istorice; acestea au rămas interesante ca document, poate și ca primă anunțare a unei vocații scriitoricești,

1 A trăit între anii 1828–1906. Până a-și găsi drumul vieții, a trecut prin încercări grele. Până a-și defini vocația de dramaturg, a stăruit în domenii lirice ale poeziei. În 1851, teatrul din Bergen și l-a asociat ca autor dramatic, impunându-i obligația de a da scenei o nouă piesă în fiecare an. În perioada de început, a resimțit influențe shakespeariene. Filosofia lui Kierkegaard i-a dat puncte de sprijin în sistemul său de gândire. S-a apropiat cu simpatie de ideile despre teatru ale lui Lessing. Teatrele din Bergen și Cristiania i-au oferit un larg câmp de manifestare. Timp de douăzeci și șapte de ani, s-a aflat într-un adevărat exil,

nu însă mai mult decât atâta. Adevărata definire a dramaturgului se va profila mai târziu prin *Brand* şi *Peer Gynt*. Găsim aici trăsăturile acelea care, ca un fir roşu conducător, vor stărui în toată creaţia majoră a dramaturgului: realism cu implicaţii romantice, caracter etic, valoare de simbol, profesiune de credinţă, atitudine de gândire. Teatrul lui Ibsen, privit în semnificaţia lui generală, este un teatru de idei. A atacat în plin, necruţător, cu accente crude şi adeseori amare, vicii ale societăţii moderne; şi anume, ale unei societăţi clădite pe criterii filistine, pe cultul banului şi al vanităţii sociale, pe profitul egoist, pe instituţii rigide dar tocmai prin această rigiditate mai proprii pentru prejudecăţi şi interese retrograde. Gândirea cuprinsă în acest teatru este o gândire de individualist revoltat, exprimând în aceasta, desigur şi o structură temperamentală, proprie, dar deopotrivă şi o stare de spirit existentă în epocă. Căsătoria, dragostea, ereditatea, sinceritatea actului de viaţă, datoria de a servi, puterea de a rămâne egal cu tine însuţi, dreptul personalităţii de a se simţi respectată: rareori, problemele sufleteşti şi morale implicate în aceste situaţii au fost aduse cu mai multă pregnanţă şi cu mai mult patetism predicatoriu în dezbaterea societăţii şi în faţa conştiinţei europene.

Cât de pozitiv este mesajul din opera ibseniană? Chestiunea e susceptibilă de interpretări şi discuţii. Piesele scriitorului scandinav au tensiune dramatică, ridică frământarea umană la temperaturi înalte. Pun probleme; întreţin dezbaterea, adăugându-i mereu premise scrutătoare; interoghează, denunţă, avertizează, totul într-o ambianţă spirituală de natură să propage nelinişti ale conştiinţei; protestează împotriva laşităţii şi mediocrităţii burgheze, propunând împotriva acestora un spirit de revoltă; atribuie ideii morale, înţelesuri de scop în sine; îndreaptă anateme împotriva unor forţe statale, unele din aceste anateme purtând în revolta şi indignarea lor accente aproape anarhice. De fiecare dată, însă, în toate acestea, ceva rămâne deschis, ca de aspiraţie neîncheiată; autorul susţine dezbateri prelungi, intense, dar nu dă şi soluţii efective. Cel mult, acestea transpar îndepărtat, trebuind să fie deduse din simbolistica situaţiilor ori din tendinţe nemărturisite, adesea enigmatice, din gândirea autorului. Brand şi-a impus să nu accepte nici un compromis, să nu se abată cu nimic de la legea intransingenţei lui morale; în clipa morţii, însă, va avea revelaţia unei carităţi putându-se confunda cu însăşi ordinea divină. Peer Gynt va fi salvat din rătăcirea lui tragică de iubirea lui Solveig; la suprafaţa atâtor lucruri trecătoare sau impuse din existenţa noastră, o lumină de adevăr izvorând din partea permanentă şi serioasă a vieţii poate apărea oricând cu puterea ei regeneratoare. Dacă Hedda Gabler s-a sinucis, e pentru că n-a ştiut să descopere acea forţă vitală care undeva, ascunsă dar nu şi absentă, pulsează în orice suflet omenesc. Acţiunea din *Raţa sălbatică,* privită de la distanţă, este copleşitor de tristă; în simbolistica ei desluşim însă şi o limpezire: poetul va găsi în sine, în lirismul său intim, un loc de refugiu şi de împăcare cu soarta. Atâtea din marile drame ibseniene – *O casă de păpuşi, Un duşman al poporului,*

---

formă de protest împotriva unor stări de lucruri din patria natală. Este o perioadă pe care a folosit-o pentru grave şi profunde examene de conştiinţă.

În cei cincizeci de ani de carieră dramatică, se pot distinge câteva etape: prime încercări (*Catilina*, 1849); drame istorice (*Sărbătoare la Solhaug – Gildet paa Solhaug*, 1856); piese optimiste (*Comedia iubirii – Kjaerlighedens Komedie*, 1862; *Pretendenţii la coroană – Kongsmerne*, 1862); piese de maturitate, cu examene de conştiinţă (*Brand*, 1866), cu implicări de folclor şi geniu naţional (*Peer Gynt*, 1867), cu părăsirea formei versificate şi adoptarea stilului realist (*Stâlpii societăţii – Samfundets stoetter*, 1877; *Nora sau O casă de păpuşi – Et dukkehjem*, 1879; *Un duşman al poporului – En Folkefiende*, 1882; *Raţa sălbatică – Wildanden,* 1884; *Rosmersholm*, 1866; ş.a.); piese cu accentuarea elementului poetic pe fondul lor realist (*Femeia Mării – Fruen jra haret*, 1888; *Hedda Gabler,* 1890; *Constructorul Solness – Bygmester Solness*, 1892 ş.a.); piese de revenire la procese sufleteşti ale destăinuirii (*Ioan-Gabriel Borkman,* 1896; *Când ne vom redeştepta dintre morţi – Nar vi doede vägner).*

Rosmersholm, Femeia Mării, Constructorul Solness ş.a. – reflectă stări de zbucium, forme de impasuri social-morale într-o vastă criză a conştiinţei europene. Într-adevăr, autorul nu ne dă soluţii; dar întreţine o atmosferă de fervoare intelectuală, de pasiune problematică, de chemare înspre datorii şi răspunderi superioare; în unghiul acestora, fiinţa umană dobândeşte prestigiu şi aspiraţia ei la cunoaştere devine privilegiu spiritual.

Istoriceşte, lumea reprezentată în dramele ibseniene este în bună parte perimată; ceea ce îi asigură perenitatea, făcând-o să fie încă atât de actuală pe scenele dramatice din lume, este puterea ei de a pune în mişcare resorturi nobile ale gândirii şi sensibilităţii umane.

Sub raport literar, dramaturgia lui Ibsen şi-a asimilat deschiderile făcute de realism şi de prelungirile lui naturaliste, fără ca prin aceasta să excludă valori de ideaţie şi de frumuseţe inefabilă ale romantismului naţional. Simbolismul şi expresionismul, curente literare ce vor urma, au avut în această operă semne şi intuiţii prefigurative.

În teatrul scandinav, opera întreprinsă de Ibsen se întregeşte cu aceea a lui ***Bjornstjerne Björnson*** (1832–1910). Ca şi marele său compatriot şi contemporan, a fost director de teatru la Bergen şi la Cristiania; şi-a lărgit orizontul de cunoaştere prin călătorii în străinătate; a participat la evenimentele epocii. Sub raport politic, cei doi scriitori au manifestat şi opinii oarecum diferite. În destule momente – mai ales din cauza firii susceptibile a lui Ibsen, s-a părut că între ei s-ar fi aşternut sentimente de rivalitate. De fapt, însă, punctele de natură să-i apropie erau mai profund decât divergenţele. În posteritate, însă, divergenţele s-au risipit; existenţa celor doi contemporani s-a înscris în registrele acesteia sub semnul unei prietenii cu importante repercusiuni în viaţa culturală a ţării.

Din prima clipă a manifestării sale mature, Björnson s-a considerat în serviciul patriei. Vedea în norvegianism, nu o formă obişnuită de patriotism local, ci marea sa chemare de viaţă. Credea în puterile spirituale ale naţiunii sale şi în datoria sa ca scriitor de-a marca puncte de reper în problemele epocii. Convingerile lui politice îşi dădea mâna cu aptitudinile sale estetice, integrându-i astfel o personalitate complexă, armonioasă, cu egale aplecări contemplative ca şi militante. Un romantism stăpânit, cu ferestre deschise spre realism; un liberalism ferm, opunându-se cu hotărâre politicii pro-daneze; un sentiment profund al locurilor natale, al tradiţiilor naţionale, al creaţiei folclorice; iată câteva trăsături dominante în creaţia sa literară, inclusiv opera dramatică.

Primele încercări dramatice ale lui Björnson, scrise cu avânt romantic sub influenţă ibseniană, deopotrivă şi sub propriile impulsuri temperamentale ale poetului, şi-a luat subiecte istorice. Între lupte, trilogia Sigurd Slembe, Sigur Jozsalafar – toate având ca substrat moral independenţa politică a ţării – s-au inspirat din cronici şi din legende naţionale, accentul căzând pe epoca în care prin trecerea de la păgânism la creştinism începea să se instituie istoria poporului şi a ţării norvegiene. Mai târziu, ascultând de îndemnurile criticului G. Brandes, s-a orientat spre piese cu subiecte şi teze de actualitate. *Falimentul (En fallit),* piesă realistă, va denunţa acţiunea de dizolvare morală pe care cultul banului o poate purta pretutindeni cu sine. *Dincolo de forţele umane (Dever Aevne),* dramă în două părţi, una reprezentată în 1883, cealaltă apărută în 1895, rămâne principala operă dramatică a scriitorului. Acţiunea, oarecum, e tulbure. Scriitorul amestecă sentimente morale şi convingeri religioase, cu preocupări ştiinţifice, acestea din urmă inspirate din lucrările de neurologie ale lui Charcot. Dar ideea pe care încearcă s-o pună în lumină, în prima parte a operei, e interesantă şi curajoasă; e vorba de o situaţie-limită, din acelea pe care voinţa omenească, oricât şi-ar concentra şi supraevalua forţele, nu va putea nici să le depăşească şi nici să evite catastrofele. În cea de-a doua parte, tema va gravita înspre probleme sociale, având în centrul lor ideea luptei de clasă.

5. Rusia. Ostrovski. Cehov. Tolstoi. Gorki. Andreiev.

Teatrul realist în Rusia s-a constituit în perioada 1850–1880, considerată drept o epocă de mare înflorire a prozei. Amintim, rezumativ, câteva din trăsăturile comune ale scriitorilor ei reprezentativi. Se ia atitudine împotriva exaltării romantice. Principalul model trebuie să fie natura. În zugrăvirile sale, arta e ținută să procedeze cu obiectivitate. Personajele și acțiunile lor trebuiesc situate în mediul lor firesc; descrierea acestui mediu comportă exactitate și precizie, eventual până în amănunțime. E necesar ca aspectele de viață și problemele societății ruse actuale să aibă prioritate. Simpla înlănțuire de evenimente și acțiuni nu e de ajuns; se impune ca acestea să apară în contexte puternice, în care studiul de caractere, analizele psihologice, tabloul de viață al mediului înconjurător și descrierea moravurilor devin valori integrante. Firește, sentimentul nu se exclude; nota dominantă, însă, va trebui să aibă caracter pozitivist, fără ca prin aceasta să se alunece în raționalism strict ori să se îndepărteze din principiu orice intervenție a elementului supranatural.

În teatru, o primă prezență tutelară în acest sens, cu ecou puternic în epocă, a fost ***Alexandr Nicolaevici Ostrovski*** (1823–1868). Scena națională rusă îi datorează mult; i-a asigurat acesteia, în a doua jumătate a secolului trecut, principala ei strălucire. A îmbrățișat numeroase genuri: farsă, vodevil, comedie de moravuri și de caracter, dramă istorică, feerii, piese fantastice și populare. Paralel cu întemeierea repertoriului, s-a preocupat deopotrivă să formeze o generație corespunzătoare de actori, să educe publicul, să perfecționeze condițiile tehnice ale reprezentațiilor. Și-a dedicat întreaga sa vocație și inspirație scriitoricească vieții rusești. Și-a acordat unele evadări în fantezie, dar întotdeauna plecând de la fapte reale constatate prin observație personală.

În primul moment, Ostrovski a apărut în ochii contemporanilor săi ca un slavofil, gata să facă în ton profetic apologia poeziei populare ori să exalte virtuțile spiritului rus. Curând după aceasta, un articol celebru al lui Dobroliubov, *O rază de lumină în regatul întunericurilor,* în revista *Contemporanul,* propunea o altă interpretare, potrivit căreia Ostrovski era văzut ca un scriitor satiric și ca un moralist de tip justiționar. Abia mult mai târziu, opinia publică avea să ajungă la imaginea cea mai adevărată: nu un scriitor tendențios, moralizator și predicator din principiu, ci un artist, prieten al oamenilor, străbătut de fiorul și semnificațiile vieții.

Dramaturgia lui Ostroski se sprijină pe o armătură de idei estetice. Desprindem dintr-o scrisoare către Pogodin, fragmentul: „E preferabil, ca atunci când rușii se văd pe scenă, să se înveselească nu să se întristeze. Cenzori de moravuri, fii sigur, se vor găsi destui, întotdeauna. Ca să meriți dreptul de a educa un popor, fără a-l jigni, trebuie ca mai întâi să-i arăți calitățile". În felul cum scriitorul își înțelege misiunea, stăruie o boare romantică. Poet, în concepția lui, este acela care înainte de orice își va simți o datorie ca aceasta: „să-și poarte publicul într-un ținut al frumuseții, un ținut pe care până atunci poate că nu-l bănuia, un fel de paradis a cărui atmosferă limpede și parfumată înalță sufletul, stimulează gândirea și rafinează sentimentele".

Piesele lui Ostrovski ne introduc într-o lume de negustori deveniți prin îmbogățire, în secolul al XIX-lea, o clasă opulentă, pătrunsă de importanță, aspirând chiar la o anume întâietate în ierarhia publică a Rusiei. Avem în față un tablou profund, revelator. Aparent, profunzimea de amănunte strivește; în realitate, ea ne ajută să străbatem până în cutele adânci ale unei mentalități. Constatăm o viață de familie de tip retrograd, având în centrul ei un soț tiran, cu drept de viață și de moarte asupra copiilor. Se respectă cu strictețe reguli de pravoslavnicie; în ce privește sentimentul religios propriu-zis, acesta e șters, câteodată

de-a dreptul inexistent. Decorul are în el tradiție, ceremonie, pietate; în dosul lui, stăruie interese meschine, putând să degenereze cu ușurință în patimi și cruzime. Funcționează un cod de norme morale, dar de o natură închisă, opacă, refuzând din capul locului tot ce ar însemna cât de cât o deschidere, o abatere de la tradiția habotnică. Oamenii de aici trăiesc în mediul lor ca în dosul unor ziduri din vremi îndepărtate, unde ceea ce se întâmplă nu îi interesează decât puțin. Totul, în unghiul lor de percepție, se transformă repede în prejudecăți, superstiții sau colportări purtătoare de lucruri mici și mizerabile. Văd în bogăție singura demnitate a vieții. Citesc, câteodată, doar în cărți bisericești; dar, și aceasta, nu cu reculegere, cu vreo nevoie sufletească de edificare, ci tot dintr-un sentiment al importanței, devenit un fel de mecanism al minții.

Intrigile pieselor privesc adesea probleme de bani. Gordei Tortsov nu ia în seamă dragostea fiicei sale pentru Mitia; vrea s-o mărite cu Liubov, un bătrân necinstit, dar *bogat (Sărăcia nu este viciu).* Jadov, în disperare de cauză este constrâns să recurgă la ajutorul unchiului său Vișnevski, magistrat venal *(O slujbă lucrativă).* Bolchov se declară falit, în scopul de a-și dubla averea (Între prieteni, ne putem înțelege). Bătrânul negustor Akhov își propune să cumpere cu bani dragostea unei tinere fete sărace *(Nu e sărbătoare în fiecare zi).* Balzaminov, eroul din *Pădurea*, aspiră la bogăție ca la o fericire paradisiacă. Întrucât în această lume bogăția este considerată drept principala condiție a prestigiului, bogații și săracii își stau față în față ca două tabere adverse. În toate aceste situații, atitudinea autorului transpare limpede: consideră că bogăția este o forță dizolvantă, cu puteri diavolești, recrutându-și victimele cu preferință dintre cei buni și generoși.

Într-adevăr, eroii lui Ostrovski sunt indiferenți la evenimentele dinafară ale vieții politice și sociale. Psihologic, însă, au viață intensă. Lupta lor este mai cu seamă o luptă cu ei înșiși. Conștiința le este muncită de neliniști; sufletește, sunt bântuiți de pasiuni impetuoase, de sentimente extreme, gata oricând să se dezlănțuie în acte totale ca sub puterea unei posesiuni sau a unor blesteme. Să ne gândim, de exemplu, la Caterina, eroina din *Furtuna*. Sufletul îi este însetat de afecțiune. Suportă cu resemnare dureroasă jugul soacrei sale. Face tot ce îi stă în putință pentru a se apropia de Tikhon, soțul ei; dar acesta, în mărginirea și sărăcia lui de spirit, nu înțelege nimic din gândurile, aspirațiile, neliniștile și nevoia ei de intimă dăruire. O clipă, întâlnirea cu Boris îi va da ca în vis o stare de puțină împăcare. Dintr-o dată, însă, trezindu-se din acest vis, pradă disperării și remușcărilor, asaltată de viziuni și presimțiri sinistre, cu sentimentul unei damnări definitive, după ce mai întâi s-a supus unei teribile umiliri publice, își va lua viața aruncându-se în Volga.

Ostrovski, om de teatru în toată puterea cuvântului, știa că o idee devine reprezentabilă pe scenă numai dacă este traductibilă în sentimente puternice, capabile la rândul lor să pună în mișcare acțiuni concrete.

Înlăuntrul acestui realism rus, căruia creația dramatică a lui Ostrovski i-a dat atâta unitate și susținere, ***Cehov***[1], fără a fi un iconoclast, deopotrivă fără a cădea în vreun exces de modernitate, a impus o înnoire de proporții și semnificații revoluționare. Cehov, ca autor dramatic, se înscrie și el în familia acelor scriitori care au venit în teatru mai târziu, adesea în

---

1 Anton Pavlovici Cehov (1860–1904) a fost și medic. Faptul, departe de a dăuna creației lui literare, dimpotrivă, l-a ajutat să pătrundă cu atât mai mult natura umană, să-i înțeleagă sensibilitatea, să se apropie de suferința semenilor săi. S-a orientat spre ideile de stânga, atât ca expresie a gândirii sale, cât și ca pornire simpatetică izvorâtă din fondul său liric de artist. A demisionat din Academie, ca protest când din ordinul guvernului țarist instituția a anulat numirea lui Gorki ca membru onorar. Cele cinci drame în care Cehov și-a aplicat ideile sale de reformă dramatică sunt capodopere: *Ivanov, Pescărușul, Unchiul Vania, Trei surori, Livada cu vișini.*

chiar perioada de culminaţie şi sinteză a creaţiei lor, după ce mai întâi s-au căutat şi s-au definit pe ei înşişi în genuri pregătitoare. Nu am putea vorbi, referindu-ne la concepţia autorului, de un corp propriu-zis de doctrină; şi-a fixat însă câteva premise limpezi, pe care în dramele sale majore le-a aplicat cu consecvenţă.

Înregistrăm, mai întâi, o răzvrătire împotriva melodramei, cu intrigile ei de clişeu, cu personajele ei fabricate şi cu moralismul ei convenţionalizant. Atâtea situaţii de intrigă – declaraţii de dragoste, infidelităţi conjugale, orfani regăsiţi de părinţii lor, lacrimi ale văduvelor ş.a. – s-au perimat. De ce, neapărat, intrigă şi acţiune? De ce, numaidecât, piese de teatru cu personaje ieşite din comun, cu sentimente înalte ori unice, scrise în stil de maximă eleganţă? Piesa de teatru poate trăi şi fără acele pretenţii artistice care de atâtea ori nu ar duce la altceva decât la manierism şi neautenticitate?

Ivanov, prima dramă pe care Cehov a încercat s-o scrie în acest spirit, i-a produs dezamăgiri. Dar, fără a dezarma, scriitorul va insista mai departe. *Pescăruşul* şi *Trei Surori* aveau să continue linia începută, întărindu-l în ideile şi convingerile sale. Convenţii suprimate; nici o căutare de efecte; vorbire simplă, obişnuită, ca în împrejurările curente ale vieţii; renunţare la ceea ce în tradiţia unui teatru de rutină au devenit situaţii-măşti sau personaje-măşti (tatăl nobil, fiu nerecunoscător, amant virtuos, soţie adulteră, soacră tiranică ş.a.); oameni cât mai adevăraţi, surprinşi în manifestarea lor cea mai directă mai neprefăcută: iată o seamă de iniţiative care de astă dată ieşeau din faza lor de tatonare pentru a deveni trăsături constitutive şi linii directoare ale operelor.

Dramele cehoviene sunt drame realiste; în egală măsură, li s-ar putea spune şi drame lirice sau simboliste. Subiectele sunt la limită; ce interesează, mai presus de orice, e climatul lor psihologic. Putem vorbi de o partitură a acestor drame, cu implicaţii muzicale de un ton minor. În atmosfera lor stăruie o seamă de vaguri sufleteşti, de aspiraţii neîmplinite, de evadare spre ceva încă nedefinit. Desluşim tristeţi şi apăsări ale vieţii de provincie; destine care se sfărâmă încetul cu încetul fără motive sau evenimente aparente; elanuri care se pierd pe drum; stări emotive intense, prelungindu-se ca atare, incapabile însă şi de ancorări practice. Personajele doresc, visează, tânjesc întotdeauna după ceva, resimt cu putere un sentiment de aşteptare; nu au însă şi puterea de a trece efectiv la acţiune.

Trebuie oare să rămânem cu impresia că ne aflăm într-o lume plată, sterilă, populată doar cu oameni leneşi, rataţi, neurastenici sau simpli veleitari? E nevoie, neapărat, să străbatem dincolo de aparenţe şi să judecăm lucrurile în raport cu gândirea lirică a scriitorului, deopotrivă în raport şi cu o anume stare de spirit din Rusia revoluţionară. Într-adevăr, personajele din dramele lui Cehov se opresc la jumătatea drumului, cu abdicări, cu neîmpliniri, cu eşecuri flagrante. Totuşi, atâtea dintre aceste personaje ne interesează, ne cuceresc simpatia, ne comunică fapte de umanitate. Sunt suflete bune, sensibile şi generoase; sunt minţi instruite şi gânditoare; nu stau cu mâinile încrucişate, ci îşi fac datoria de viaţă. Ivanov s-a străduit peste puterile sale; unchiul Vania a renunţat la sine, pentru a se devota altora; Olga şi Irina (*Trei surori*) muncesc în tăcere, cu dăruire; Astrov de altminteri ca toţi medicii din scrierile lui Cehov, este şi bun practician şi om de inimă, şi înţelept, toate acestea denotând în el inteligenţă, experienţă a vieţii, conştiinţă şi sensibilitate profesională. Dacă în sinea lor aceşti oameni ajung să se considere inutili, este pentru că sunt timizi, modeşti, cu un fel de pudoare intimă în a-şi striga sau impune meritele. Îşi iubesc patria; rămân cu nostalgia ei, şi în cazul înstrăinării (personajul Ranevscaia, în *Livada cu vişini*) o învăluie într-un idealism stăruitor, destul de vag şi de îndepărtat în aparenţă, însă sincer şi patetic în fondul lui. Din mulţimea de sfâşieri care umplu cu tristeţea lor această lume cehoviană, se ridică totuşi o chemare,

scrutând viitorul cu invocația ei idealistă. În *Unchiul Vania*, cuvântul de încheiere îl are *Sonia*; iată-l:

„... Vom munci pentru alții, fără răgaz; și, când ceasul nostru va suna, vom muri cu resemnare; acolo, în cealaltă lume, vom spune că am suferit, că am plâns; vom găsi acolo o viață de lumină, frumoasă, și aceasta ne va răsplăti; iar peste amărăciunile noastre de azi vom arunca o privire încărcată de afecțiune surâzătoare... și ne vom odihni..."

Dramele lui Cehov, desigur, exprimă stări de lucruri din Rusia epocii. E limpede că nehotărârea aceea din sufletele oamenilor nu puteau să țină doar de structuri și fatalități temperamentale, ci și de carențele unei societăți neîndeajuns de atente la drepturile și posibilitățile de realizare ale oamenilor. Am greși, totuși, dacă prin aceasta l-am socoti pe Cehov doar un istoriograf al vremii sale. Trebuie, deopotrivă, să luăm în considerație și înclinațiile sale lirice. Simțea că în sufletul omenesc există mistere greu de pătruns, greu de prevăzut vreodată în întregime. Există un etern uman, în care întotdeauna vor exista enigme; și anume; enigme menite să ne incite, să ne pasioneze, să ne ridice aspirația până pe culmi sublime, fără însă ca prin aceasta suferința și resemnarea să se alunge din destinul nostru.

Multă vreme, s-a socotit că aceste piese fără intrigă, fără spectaculozitate, scrise în disprețul atâtor canoane ale tradiției dramatice, nu vor avea viață scenică. Teatrul de artă din Moscova, ca și viziunea regizorală a lui Stanislavski, înțelegând filosofia lui Cehov și intențiile lui de creație dramatică, au dat o replică pe care teatrul modern, mai întâi în Rusia și apoi prin propagări universale, o poate număra printre deschiderile lui epocale.

Teatrul lui ***Lev Tolstoi*** (1828–1910) prezintă mai mult un interes documentar. Rămâne de văzut dacă prin calitățile lui intrinsece, deci fără să beneficieze de reputația romancierului, acest teatru s-ar fi impus în măsura cunoscută. Pot fi amintite, ca purtând în totul pecetea spiritului tolstoian, două drame: *Puterea întunericului și Cadavrul viu.* Au fost compuse mai târziu, în ultima perioadă de creație a scriitorului. Găsim în ele, deopotrivă, atât puterea lui de observator și de artist, cât și semne ale transformărilor petrecute în conștiința scriitorului prin acea mare criză morală, cu trăsături mistice în ea, sub acțiunea căreia părea gata să nege ideea de artă.

Tolstoi atribuia teatrului rol de predicație. Puterea întunericului constituie în această privință o dovadă elocventă. Avem aici un tablou de viață țărănească, redat în trăsături realiste și viguroase; nu mai puțin, prin această dramă scriitorul ținea să-și propage ideile sale evanghelice, cu rezonanța lor socială și umanitară. Atmosfera e sumbră: intrigi, pasiuni violente, incest, crimă; reflectă părți întregi din viața țărănimii ruse, apăsată de șerbie, fără vreo apărare din partea cuiva, lăsată în situația de a se refugia în stări de misticism primar ca în singura cale posibilă de mântuire. Cadavrul viu situează acțiunea într-un mediu burghez pe cale de dezintegrare morală. Protasov, eroul, își încheie viața în mod funest, prin neputință de a se împotrivi forțelor contrariante dinafară, prin neadaptare, prin incapacitate de a-și întrebuința puterile interioare și de a găsi un sens vieții. Recunoaștem întreaga lui dramă în mărturisirea: „Noi toți, cei din cercul meu, avem trei posibilități de viață. Prima: să lucrăm, și cu banii câștigați să mărim ticăloșia în care trăim; a doua: să sfărâmăm această ticăloșie, dar pentru aceasta trebuie să fii erou și eu nu am fost; a treia: să te uiți pe tine, să bei, să chefuiești, să cânți... ceea ce am și făcut."

Drama realistă, cu deschideri importante spre mentalitatea socialistă a epocii, nu numai în Rusia, ci în toată lumea modernă, are în ***Maxim Gorki*** (1868–1936) pe unul din promotorii ei cei mai autorizați. Opera dramatică pe care ne-a lăsat-o este cu atât mai caracteristică și mai

semnificativă, cu cât nu a luat ființă din curente, principii ori sisteme doctrinare, ci din propria experiență de viață a scriitorului, din participările sale la mișcările social-politice din țară.

A devenit dramaturg, după ce mai întâi își câștigase reputație scriitoricească prin romane, la invitația Teatrului de Artă.

Prima sa operă dramatică, *Micii Burghezi* (1901), este o comedie politică. Partea satirică din ea este îndreptată împotriva unor atitudini șovăielnice și ipocrite ale lumii burgheze din care făceau parte studentul exmatriculat Bessemenov și tatăl său. În partea pozitivă a piesei, se reliefează figura lui Nil, spirit revoluționar, încrezător în dreptul și puterile sale, acela pe care Gorki, într-o scrisoare către Stanislavski, îl caracteriza după cum urmează: „Nil este omul cu o convingere de neclintit în forța sa și în dreptul său de a transforma viața cu toate rânduielile ei, după cum crede el de cuviință“.

Adevărata forță dramatică a lui Gorki ni se revelează în *Azilul de noapte* (1902). Suntem introduși aici într-o lume de vagabonzi și declasați, cu vicii și desfrânări, înfățișând într-un amestec ciudat de sentimente și resentimente diferite ceea ce Gorki, numea viața din stratul de jos al societății. În această lume, însă, nu există numai turpitudine, ci și neașteptate trăsături de umanitate. Tâlharul Vașca va ucide pe soțul Natașei, amanta lui, dar nu pentru a-și îndepărta rivalul, ci pentru a o apăra pe Natașa de brutalități și persecuții.

Tabloul este de un realism zguduitor. Ne cutremurăm, constatând câtă mizerie omenească este cu putință. Nu avem, cu gradările ei de rigoare, o acțiune; scenele se succed în fragmente, sub o tensiune interioară care le dă unitate și le înscrie într-un climat moral. Tot atâta cât interesează documentul uman, interesează și filosofia cuprinsă în această dramă. Este o filosofie de protest, cu prefigurări revoluționare în ea. De această degradare nu sunt vinovați numai indivizii, ci și societatea cu arbitrariul și injustițiile ei. În ființa omenească, oricum, stăruiește mult întuneric, dar își pot face drum și dâre de lumină. Gorki știa că prin această dramă avea să producă oroare; nădăjduia, însă, că arătând suferința în plinul ei va trezi compasiune și simpatie pentru dezmoșteniții vieții.

Timp de aproape două decenii, la începutul secolului nostru, ***Leonid Andreiev*** (1871–1919) s-a bucurat de celebritate. Admiratorii săi mergeau până la a-l socoti superior lui Cehov și lui Gorki, considerându-l totodată ca scriitor drept un legitim urmaș al lui Tolstoi și Dostoievski. Astăzi, comentatorii încă se întreabă ce anume a putut să stârnească în jurul acestui scriitor o asemenea notorietate și o asemenea exaltare. Andreiev, într-adevăr, denota o acuitate aparte în a surprinde laturile sumbre ale vieții, în a intui diferite contradicții din sufletul omenesc, în a descifra unele neliniști comune din atmosfera epocii. Pe de altă parte, însă, găsim în operele lui stângăcii, naivități și chiar sărăcii de gândire, acelea față de care posteritatea a înțeles să păstreze rezerve. În special, reticențele privesc felul cum în piesele sale realiste – *Viața omului, Maiestatea-Sa Foamea, Acela care primește palme, Anatema* ș.a. – amesteca intenții, imagini și înțelesuri simbolice, totul cu notă adesea artificială, grandilocventă, puțin convingătoare, însă dispusă să dea satisfacție imediată gustului vulgar.

Totuși nu trebuie să pierdem din vedere că Andreiev a simpatizat profund cu mișcarea democrată din 1905 și că multe din scrierile sale, inclusiv cele de teatru, îl așează lângă Gorki printre precursorii de seamă ai Revoluției din Octombrie 1917. A înfățișat scene din viața studențească în care pătrunsese fermentul revoluționar *(Zilele vieții noastre),* din tristețile clasei muncitoare exploatate *(Maiestatea-Sa Foamea),* tot așa după cum în *Viața unui om* s-a preocupat să deslușească drama vieții cotidiene, iar în *Viața părintelui Vasile Fivieschi* a pus în discuție neliniștea religioasă.

6. Germania. Hebbel. Freytag

În lumea germană, evoluția dramaturgiei nu a urmat o succesiune ordonată, cu treceri limpezi de la un curent la celălalt, ci s-a înscris într-o linie mai sinuoasă, cu reveniri și întârzieri, cu întrepătrunderi de sisteme, cu suprapunere de stiluri.

În această privință, cazul lui ***Hebbel***[1] este concludent. Putem găsi în opera lui dramatică reminiscențe clasice, prelungiri romantice și inițiative realiste. În teatru, ca și în poezia lui, va pune preț pe izbucnirea imediată, pe afirmarea puternică a individualității, cu sentimentul că aceasta îi dă dreptul de a strivi tradiții și convenții. Forma îl interesează doar puțin; tot așa, nu-l preocupă dacă piesele sale vor fi sau nu vor fi reprezentabile pe scenă; ce are în vedere, mai presus de orice, este ideea. Personajele – ni se spune – trebuie să încarneze simboluri. De aici, dreptul autorului de a le mânui, eventual chiar ca pe niște automate, pentru a putea să pună în lumină aceste simboluri. Ni se precizează: „O adevărată dramă poate fi asemănată cu un edificiu, care dispune aproape de tot atâtea alei sub pământ ca și la suprafață; omul obișnuit nu le cunoaște decât pe acestea din urmă, dar arhitectul trebuie să le știe și pe celelalte". Gândirea teoretică a scriitorului plutește în incertitudini, e departe de a fi limpede; este evident, însă, că într-o anume inerție, care începuse să apese asupra teatrului german, mai cu seamă pe linie doctrinară și programatică, această gândire a fost un factor de stimulent și de readucere a fenomenului dramatic într-o orbită mai spiritualizată.

Implicația realistă se deslușește peste tot, chiar și în piesele cu subiecte istorice sau legendare de aparență romantică. În *Judith*, de exemplu, tragedia patriotică se împletește strâns cu o tragedie pasională a eroinei; Genevieva, în piesa cu același nume, ar simboliza o putere de rezistență a naturii umane, fie și în toiul gravelor încercări sau suferințe. În mod direct, evident, de astă dată nu învăluită în simboluri ci tradusă în tendință moralizatoare, nota realistă apare în dramele burgheze, în speță *Maria-Magdalena* (1844), și *Julia* (1846–1847). Suntem readuși, oarecum, în atmosfera din *Emilia Galotti* a lui Lessing sau din *Intrigă și iubire* a lui Schiller. Sunt puse în cauză relații de familie și convenții sociale în medii mic-burgheze, stăpânite de intransigențe protestante și prejudecăți intolerante. Ideea morală este exprimată puternic, constant, alcătuind un proiect perpetuu împotriva tiraniilor cu aparență de virtute. Hebbel era dispus să pună funcțiunea militantă a teatrului mai presus de cea artistică. Îi aparține declarația: „...(arta dramatică) trebuie să contribuie la salvarea de la ruină a instituțiilor politice, religioase și morale ale umanității".

În ultima sa perioadă de creație dramatică, Hebbel a transpus pe scenă legenda Nibelungilor, înscriindu-se astfel pe linia unei tradiții germane începute în secolul al XVI-lea de Hans Sachs și pe care avea s-o continue Wagner. Evocarea istorică – în viziunea scriitorului nostru – se împletește cu un înțeles filosofic. Destinul tragic al Nibelungilor simbolizează încetarea perioadei păgâne din lumea germanică și anunțarea unei perioade de lumină și de mai multă umanitate. Attila, la capătul existenței sale istorice, împovărat moralmente de

1 Friedrich Hebbel (1813–1836) a avut o viață în unele privințe ciudată. În copilărie, a cunoscut gheara sărăciei. Mai târziu, diferite ajutoare materiale, ca și un sprijin moral din partea multor binevoitori, l-au ferit de situații sordide. Îi plăcea însă să stăruie într-o concepție tragică a existenței, ceea ce a făcut ca într-o seamă de situații ale vieții să denote gesturi de ingratitudine sau chiar de mizantropie față de oamenii care l-au iubit.

S-a făcut cunoscut prin *Judith*, reprezentată la Berlin în 1841. Notorietatea, în adevăratul înțeles al cuvântului, i-a venit prin *Maria-Magdalena* în 1844. Pledoaria sa pentru o seamă de virtuți în ființă, virtuți de ordin politic, moral și religios, îl mențineau în sferă romantică; dramele sale cu trăsături burgheze ni-l înfățișează ca pe un precursor realist. În ambele ipostaze, *Faust*-ul lui Goethe este opera care i-a luminat orizonturi de gândire.

mulțimea crimelor și actelor de barbarie pe care le-a girat, încredințează lui Teodoric misiunea de a purta omenirea spre limanuri de liniște și împăcare.

Gustav Freytag[1] (1816–1895) nu a fost un mare autor dramatic, în sens absolut. Teatrul realist german, însă, îi datorează mult. În stările incerte, ambigui, care domneau în manifestarea dramatică de la mijlocul secolului trecut, linia realistă imprimată de acest autor a produs limpeziri utile. Freytag era prin întreaga sa formație universitară, prin temperament, ca și prin tematica de preferință a scrierilor sale, un exponent al burgheziei victorioase, în plină expansiune economică, doritoare în același timp de instrucție și de înnoiri profitabile. În tinerețe, fusese legat de ideile radicale și aspirațiile de tip revoluționar ale „Germaniei Tinere". Cu timpul, acest radicalism i se va atenua, într-adevăr cu renunțare la nota revoluționară, nu însă și la aceea a unui liberalism luminat. Nu exaltă, dar nici nu respinge spiritul bismarckian care se instala în viața publică a Germaniei; îl acceptă, în măsura în care considera că sistemul, în lipsa altora preferabile, poate oferi garanții de ordine și progres. În ce privește reformele, pentru ca acestea să fie durabile și eficace, nu e de ajuns să închidă în ele o gândire politică și socială; trebuie, neapărat, ca această gândire să fie asigurată prin moravuri corespunzătoare, nu numai într-un strat sau altul al societății, ci în toate.

Ideile despre teatru ale lui Freytag sunt expuse în cartea sa *Tehnica dramei (Die Technik des Dramas),* publicată la Leipzig în 1863. Hebbel – ne amintim – se arătase indiferent față de tot ce privea viața scenică a operelor sale; Freytag, dimpotrivă, va atribui acestei laturi semnificații esențiale. Nu-și va constitui modele propriu-zise nici din antici, nici din englezii elisabetani, nici din clasicii francezi; i-a studiat însă pe toți, cu preocuparea de a extrage din operele lor sensuri fundamentale ale fenomenului dramatic. Se întreabă de ce, din cât teatru se scrie, doar puține piese ajung să se impună la rampă. Propune un teatru în care colaborarea dintre autor și public să devină realitate, nu simplu deziderat. oricum, de reacțiile și revendicările publicului trebuie să se țină seamă. Fără adaptare la situațiile actuale, teatrul riscă să rămână în afara sentimentului comun. Se întreabă, mai departe, dacă deocamdată nu ar trebui să se renunțe la speculații ideale, la zugrăviri de pasiuni și analize de personaje, în favoarea acțiunii, a obținerii de efecte, a satisfacției teatrale imediate. Pentru moment, într-adevăr, faptul putea să pară un compromis; Freytag, însă, se gândea că în situația vremii, când publicul german trebuia cu orice preț recâștigat pentru teatru, această concesie era necesară. Cerea de asemenea să se renunțe la afectarea și emfaza romantică, adoptându-se în totul, chiar cu riscul de a se cădea în prozaism, un stil simplu, energic și comunicativ al vorbirii naturale.

Și-a intitulat piesele: *Drame (Schauspiel).* De fapt, sunt mai mult comedii; le-am putea găsi asemănări, de factură ca și de conținut, cu acelea ale lui Scribe. În *Valentinii* și *Contele Waldemar* vom găsi o idee favorită a scriitorului: uniunea claselor sociale, în speță între aristocrație și burghezie, pe calea căsătoriilor mixte. George Saalfeld, fiu de burghez, devine soțul contesei de Gueldra, dar nu prin mezalianță, ci printr-un proces de stimă reciprocă; Waldemar, aristocratul obosit și blazat, se va regenera sufletește prin căsătoria lui cu o fiică din popor, recăpătând interes pentru viață și începând să înțeleagă sensul nobil al muncii.

Și în celelalte comedii, clădite pe o bază sigură de observație și de încadrare sufletească în epocă, totodată și cu accente satirice la adresa unor corupții și practici notorii în moravurile

1 Gustav Freytag (1816–1895) era originar din Silezia, la frontiera dintre Germania și Polonia. A făcut studii de filologie. Și-a trecut doctoratul la Universitatea din Breslau, cu o teză tratând despre începuturile poeziei dramatice în Germania. Un timp, s-a părut că se va dedica unei cariere universitare. Activitatea literară, însă, avea să prevaleze. Ca director de teatru, la Dresda, a lăsat amintiri puternice. Fără a înregistra succese notorii, piesele sale, totuși, i-au asigurat în epocă o reputație notorie de dramaturg.

vremii, vom întâlni accente asemănătoare de optimism şi conciliere. Colonelul Berg şi profesorul Olendorf, personaje din *Ziariştii (Die Journalisten),* îşi sunt adversari politici; în cele din urmă prietenia lor se va reînnoda, profesorul victorios devenind şi ginerele fostului său adversar.

Cum se explică acea largă adeziune pe care teatrul lui Freytag a trezit-o în publicul vremii. Sunt mai mulţi factori în joc. Acest public era mulţumit să regăsească pe scenă comedii sănătoase, cu subiecte dramatice, în acord cu spiritul epocii şi cu filosofia lui de viaţă. În atmosfera de patriotism şi de renaştere naţională care se propaga în ţară, ideea că valoarea profesională şi munca pot mobiliza interesul literaturii şi al construcţiei dramatice nu putea să producă decât satisfacţie. Sub acest raport, serviciul social pe care l-a întreprins teatrul lui Freytag este remarcabil.

7. Reflexe naturaliste: Zola, Sudermann, Hauptmann

Mişcarea naturalistă, de fapt formă de exacerbare a realismului, a avut ecou puternic în lumea germană din perioada bismarckiană. Principala influenţă venea din Franţa. Aici, şcoala iniţiată de Émile Zola, cerând ca literatura să-şi asocieze în totul metode ca acelea din ştiinţele naturii, trezea interes puternic şi devenea mai ales în romanele vremii aproape un cuvânt de ordine. Se considera, anume, că romantismul şi chiar părţi întregi din realismul care i-a urmat nu au ştiut să se apropie îndeajuns de aspectele şi semnificaţiile profunde ale societăţii moderne. Claude Bernard, marele fiziolog, afirmase că metoda ştiinţifică se poate aplica cu egală rigoare atât asupra corpurilor brute cât şi asupra celor vii. Înţelegând să continue şi să aplice această idee, Zola o va lua ca măsură în descrierea vieţii pasionale şi intelectuale. Libertatea, adesea, ca expresie spontană a conştiinţei este o stare iluzorie sau veleitară; situaţii inexorabile – izvorând din legi ale evoluţiei biologice, ale unui determinism istoric, ale eredităţii fiziologice şi sociale – ajung să comande prioritar faptele şi comportările noastre de viaţă.

În teatrul francez, spre deosebire de roman, teoriile naturaliste ale lui Zola nu s-au impus decât în mod parţial. Cele câteva încercări sau experienţe dramatice mai de relief – adaptarea pentru scenă a romanului *Thérèse Raquin Philomène – Soeur Philomène, Prostituata Elisa – La fille Elisa,* piesele lui Henri Becque *(Corbii – Les Corbeaux; Pariziana – La Parisiene)* ş.a. – rămân interesante ca documente de epocă, nu însă şi ca fenomene de perenitate teatrală.

În teatrul german, însă, naturalismul a cunoscut o dezvoltare aparte. Influenţei franceze avea să i se adauge încă două Influenţe, una venită din Rusia, mai ales prin romanele lui Dostoievski şi Tolstoi, cealaltă din literatura scandinavă, prin piesele lui Ibsen, Björnson şi Strindberg. Acţiunea întreprinsă de „Germania Tânără", începută sub semne care păreau întoarceri la ideile din „Sturm und Drang" dar evoluând fără întârziere spre probleme acute ale realităţii sociale şi politice din epocă, departe de a se opune pătrunderii naturaliste, dimpotrivă, i-a deschis unele căi de acces, a făcut-o posibilă.

O primă personalitate reprezentativă a teatrului naturalist german, asupra căreia e necesar să ne oprim, este aceea a lui ***Sudermann***[1]. Întreaga lui operă reflectă mentalităţi şi

1 Hermann Sudermann (1857–1928) s-a format ca om de cultură făcând studii de istorie, şi filosofie la Universitatea din Königsberg. Un timp, a năzuit să devină actor. A petrecut câţiva ani de viaţă în învăţământ şi în ziaristică; catedra i-a imprimat ceva de pedagog social; ziarul i-a dat îndemnul şi posibilitatea să observe societatea. După succesul obţinut cu piesa *Onoarea* s-a dedicat în întregime carierei dramatice.

A resimţit uneori şi nevoia de evadare din tensiunea dramelor cu teză şi asprimi naturaliste. În *Bătălia fluturilor* – tot un tablou de moravuri din viaţa berlineză – tonul avea să alunece spre poezie. În *Morituri* şi-a acordat o destindere poetică, dramatizând trei nuvele cu deznodăminte asemănătoare.

stări de spirit din societatea germană în perioada domniei lui Wilhelm al II-lea. Piesele sale de teatru, în special dramele, vor fi în bună parte reluări ori prelucrări ale unui bogat material de observații filtrat și organizat mai întâi în romanele sale.

Onoarea (Die Ehre), prima piesă prin care Sudermann s-a impus ca dramaturg (1889), denotă ca factură vizibile influențe franceze. Sunt în joc două familii din clase sociale diferite, distanțate ca mod material de viață, dar moralmente în ce privește egoismul, lipsa lor de criterii, pornirea spre coruptibilitate și ușurința în a se vinde pentru mizerabile satisfacții materiale, destul de apropiate. Există în sânul fiecăreia și membri ai ei doritori de adevăr, de justiție și puritate morală; dar protestul acestora nu va deveni luptă hotărâtă, stăruitoare, ci va sfârși într-o soluție de renunțare și de retragere resemnată. Autorul nu face procesul unei clase sociale sau alta, ci pune în cauză întreaga societate. Lasă a se înțelege că în sânul acestei societăți există carențe și vicii atât de mari încât rămâne de văzut dacă vreo încercare de a le remedia ar putea să ducă vreodată la un rezultat.

Celelalte piese ale lui Sudermann vor practica intenții asemănătoare. Eroul din *Sfârșitul Sodomei (Sodoms Ende),* un pictor de talent, în perioada când începea să dobândească notorietate, devine prada unei cochete. Magda. eroina din *Patria (Heimat),* înfruntând disciplina morală și socială dinlăuntrul familiei sale, pleacă răzvrătită în aventura vieții. Un timp, avea să îndure mizeria; până în cele din urmă, însă, va izbuti să devină o cântăreață celebră. Revine după multă vreme în casa părintească pe care o părăsise, dar nu pentru a rămâne aici, nici pentru a o sfida, nici pentru a da curs vreunei ispășiri, ci sub impulsul unei curiozități, infernale, purtând în ea semne ale unei fatalități de neînțeles. Autorul adresează societății rechizitorii, îi denunță cu necruțare viciile, dar nu cu patetism, nici cu dorința de a obține din partea acesteia acte sau măcar promisiuni de reculegere, ci mai degrabă cu o notă de scepticism sau de indiferență filosofică.

Către sfârșitul activității sale de dramaturg, Sudermann a dat la iveală și o tragedie cu înfățișare și indicii de mister modernizat: *Johannes*. Pe scenă, era greu ca o asemenea piesă să reușească. Ideea, însă, venea cu ceva nou, atât ca formă și ca realizare dramatică, deopotrivă și ca deschidere în sistemul de gândire al autorului. Personajul biblic – Ioan Botezătorul – simbolizează drama spirituală și morală a precursorului. Pe de o parte, credincios unor table vechi de valori, acesta e ținut să denunțe viciile lumii actuale, invocând totodată apariția unui salvator cu misiune regeneratoare; pe de altă parte, e ținut ca în această lume cu stigmate să descopere intuiții inovatoare și laturi sau potențialități virtuoase, acelea asupra cărora să se poată concentra cu folos lucrarea providențială a salvatorului. Față de dramele sale din trecut, în genere sumbre și oarecum deconcertante, în această dramă din urmă autorul venea cu o geană de lumină, cu o presimțire de împăcare.

Dar chintesența teatrului naturalist german se leagă de alt nume: ***Gerhart Hauptmann*** (1862–1946). Opera lui, privită dinafară, are înfățișare compozită. Găsim în ea aspecte variate: dramă de observație, piese cu teză, comedie, povestire dialogată, legendă, totul într-o alternare oarecum arbitrară de coborâri dure în realitate și urcări ideale în sfere de vis și transfigurare. Există totuși în ea și o unitate, în orice caz o convergență. Și anume: aceea care se propagă din firea filantropică și generoasă a scriitorului, din pasiunea lui umanitară. Ne va comunica marea lui idee prin intermediul unuia dintre personajele sale: „Atâta vreme cât vor fi în lume mizerii, fie chiar câteva, ar fi o crimă să nu întreprindem, fără întârziere tot ce ne stă în putință pentru a le combate".

Îl simțim pe autor făcând parte dintr-o familie de spirite în care am avea de numărat pe Zola, Ibsen, Strindberg și Nietzsche. Este de discutat dacă a fost sau nu un om de teatru în

toată puterea cuvântului. Se preocupă relativ puțin de ceea ce s-ar lega de condițiile propriu-zise ale faptului dramatic și ale teatralității. Acordă prioritate tezei și demonstrației putând să se propage prin mijlocirea scenei. Asimilează funcțiile acesteia cu acelea ale unui loc de experimentare – laborator, clinică ș.a. – în care ar putea să fie puse, dezbătute și studiate probleme etice și psihologice de patologie individuală sau socială.

Înainte de răsăritul soarelui *(vor Sonnenaufgang),* prima dramă socială a scriitorului, ne introduce într-o familie cu ereditate alcoolică. În *Sărbătoarea păcii (Das Friedensfenst)* facem cunoștință cu personaje în care dezechilibrul sufletesc izvorăște din niște tare adânci, ireversibile: tatăl are pasiunea tiranică de a comanda, mama și fiica resimt tot timpul o nervozitate bolnăvicioasă, un fiu este cinic. *Suflete solitare (Einsame Menschen)* ne înfățișează două cugete instruite, fiecare în felul lui capabil de creație, dar în perpetuă și destrămantă angoasă, celălalt prin neîncredere în sine și în rostul operei sale. *Florian Geyer*, fragment de epopee țărănească, unde eroul-țăran apare alături de cavalerul Goetz von Berlichingen, reactualizează oarecum accente din perioada în subsidiar; paralel cu acțiunea dramatică, autorul a avut în vedere lecția de istorie a patriei ca și o pledoarie de filosofie socială. O trăsătură aparte, în peisajul general al creației lui Hauptmann, ni se înfățișează și în poemul dramatic *Clopotul scufundat (Die versunkene Glocke).* Fabula poemului – amestec de situații reale cu închipuiri de ordin mistic – reflectă o perioadă de conflict intim în conștiința scriitorului, în speță de oscilație între atracția sa spre păgânism și anume implicații de simțire creștină a existenței.

Capodopera lui Hauptmann, totodată și drama care l-a consacrat ca scriitor naturalist, este *Țesătorii (Die Weber).* Datează din anul 1892. I-am putea găsi asemănare – ca problemă de viață a proletariatului, ca zugrăvire a unor situații de foame și de mizerie, ca semnal de alarmă adresat conștiinței politice și sociale de pretutindeni, ca descriere a unor scene de masă, ca mesaj umanitar, ca anunțare a unui spirit revoluționar, ca dezvăluire a unor situații legate de mentalitatea și egoismul lumii capitaliste – cu romanul *Germinal* al lui E. Zola.

În teatrul lui Hauptmann, incontestabil, persistă destule trăsături de tendință pesimistă. Eroii săi, aproape de regulă, sunt victime ale societății, ale instituțiilor existente, nu mai puțin și ale lor înșiși, fie din slăbiciuni pe care totuși le-ar putea stăpâni, fie prin tare congenitale, dincolo de puterea lor de prevenire ori de responsabilitate. Fac parte dintr-o lume cu sechele ireductibile, în care eșecul plutește în aer ca o permanentă amenințare, adeseori singura ieșire posibilă din atâtea zdruncinări rămânând moartea. Un punct, totuși, este câștigat. Prin masa lui compactă de umbre, în acest teatru se strecoară din când în când și o rază de lumină. Contactul cu atâta zbucium și suferință, oricum, creează și un climat de umanitate pe lângă cel de groază. Se propagă unde de simpatie ori de compasiune pentru dramele oamenilor. Situații îngrijorătoare ale societății apar necruțător, cu amenințarea lor directă, încărcată parcă de blesteme. Asupra sufletelor se așterne o stare vagă, decepționistă, în care fie și pe departe, se schițează și unele scrutări promițătoare spre un tărâm de mai multă seninătate.

8. De la realism la expresionism. Strindberg. Wedekind

Mișcarea expresionistă, pe deasupra atâtor aparențe care o deosebesc de realism, derivă totuși din acesta, constituie o prelungire a lui aparte. Își are leagănul în Germania wilhelmiană, în speță perioada 1910–1930. Trăsătura sa dominantă este protestul, și anume un protest multiplu: împotriva confortului material dispus să alunge în umbră valorile sufletești,

împotriva estetismului dulceag capabil să inspire cel mult o artă minoră, împotriva realismului burghez cu tendinţele lui de suficienţă şi infatuare, împotriva scientismului cu prea marea siguranţă în cuceririle lui, împotriva simbolismului cu aplecarea acestuia spre situaţii fluidice ori evadări absurde din realitate. În ansamblu, acestea însemnau acte spirituale de denunţare îndreptate împotriva unei lumi artificiale, muncite de vanităţi şi orgolii naţionale; în cazul Germaniei, împotriva mentalităţii dominate de prusianism, împingând la războaie şi gata să transforme cuceririle ştiinţei în instrumente de putere şi distrugere.

Teza expresionistă, în mare măsură, avea să fie o teză de exacerbări. Faţada logicii şi a tehnicii trebuie dărâmată; acesteia, expresionismul înţelegea să-i opună o exaltare a personalităţii, suflete golite de prejudecăţi, convenţii şi cenzuri sociale, porniri din străfunduri păstrând eventual în ele parfumul şi prospeţimea ingenuă a primitivităţii. Nu avem de-a face cu o concepţie clară, ci mai degrabă cu una ambiguă, amestec de observaţie realistă şi tendinţă profetică, de laicism şi religiozitate, de negări ale lumii actuale şi visări spre una regenerată din punct de vedere spiritual.

Primul război mondial a canalizat efervescenţa expresionistă în direcţii diferite: o direcţie mistică (Kafka ş.a.), o direcţie politico-socială (denunţarea războiului, a capitalismului, a filistinismului burghez), o direcţie de tip nihilist gata să exalte cultul forţei primare, până la un punct şi o direcţie nazistă. Nu ne aflăm, deci, în faţa unei doctrine unitare; avem de-a face mai mult cu o stare de spirit, caracteristică prin atitudini de frondă intelectuală, prin căutări pasionate într-o perioadă zguduită de seisme ale istoriei şi ale moralei, prin anume afinităţi cu îndemnuri tulburi ori misterioase venite din adâncimi inconştiente.

Teatrul expresionist nu dispreţuieşte realitatea; cere însă ca în redarea ei să apară şi un element suprareal, purtând în el un îndemn misterios al subconştientului, capabil să sensibilizeze obiectivitatea, să facă din aceasta şi altceva decât transpunere pasivă şi implicit sursă de inferioritate artistică.

Piesele lui ***Georg Kaiser*** (1878–1945) se ridică împotriva militarismului, condamnă spiritul afacerist şi idolatria banului, constată discrepanţa tragică pe care societatea modernă o lasă să se deschidă între păturile avute şi cele sărace. ***Ernst Toller*** (1893–1939), de asemenea, înfierează războaiele, denunţă efectele distrugătoare ale acestora pe plan moral, manifestă patos revoluţionar, sprijină lupta proletariatului, ne face să resimţim drama sufletească a soldatului care întors de pe front găseşte dezmăţul moral al multora din cei rămaşi acasă.

Adevăratul deschizător de drumuri, în direcţia teatrului expresionist, a fost suedezul ***John August Strindberg***[1]. Rareori, poate fi un autor dramatic mai greu de caracterizat. Expresionismul, într-adevăr, îl numără printre spiritele sale tutelare; însă, nu mai puţin, în teatrul său găsim şi trăsături romantice, realiste, naturaliste, simboliste, unele din acestea inspirate de situaţii din societatea contemporană, altele din frământările lui intime. S-a şi

1 A trăit între anii 1849–1912. Tatăl avea provenienţă burgheză; mama fusese slujnică într-un han. Percepe cu precocitate contrastul dintre clasele de jos şi cele pretins superioare. Adolescenţa i-a fost marcată prin crize morale şi religioase. Încă de tânăr, a resimţit revoltă faţă de tatăl său şi faţă de duhovnicul familiei. La Upsala, nu s-a adaptat studiilor universitare. Până a-şi găsi vocaţia scriitoricească a trecut prin diferite încercări profesionale: profesor, actor, veleităţi de a deveni medic. L-au ajutat spiritualmente lecturi din Kierkegaard, Schiller, Byron, Nietzsche, Zola, neurologul Charcot. A frecventat medii actoriceşti. A avut trei căsnicii, toate sfârşindu-se cu despărţiri dramatice. În genere o viaţă nestatornică, încărcată de incertitudini, manii şi nevroze. Opiniile sale se înscriu pe un grafic schimbător, adesea deconcertant. A cunoscut treceri prin radicalism, ateism, pozitivism, zdruncinări mentale alternând cu perioade de vindecare.

În 1907 şi-a creat un teatru al său, „Inima Teater", după metodele iniţiate de marele regizor Max Reinhardt la „Kleines Theater" şi „Kammerspielhaus".

spus, de altminteri, despre scrierile sale, că multe din acestea ar putea să fie considerate drept o lungă autobiografie.

Ca şi Ibsen în Norvegia, ca şi Brandes în Danemarca, oarecum ca şi Nietzsche în Germania, Strindberg, şi el, şi-a impus să cunoască viaţa intelectuală a marilor capitale europene, să se pătrundă de mutaţiile spirituale în curs de constituire în mentalitatea vremii, să revină apoi în patria natală, dar nu cu elanuri regeneratoare, ci mai degrabă cu dezamăgiri profunde, îndemnându-l spre scepticism şi resemnare. Se proclamă ateu, dar continuă să se preocupe de probleme religioase. Crede în progresul ştiinţei, pare pătruns de filosofia lui Darwin, Stuart Mill şi Spencer, dar continuă să păstreze unde mistice în simţirea sa profundă. S-ar vrea apărătorul dârz al unor pături strivite moralmente de criteriile de viaţă şi instituţiile unei societăţi conformiste; totuşi, între drepturile colectivităţii ca atare şi ale individualităţii principala opţiune tinde spre acestea din urmă.

Teatrul lui Strindberg s-a desfăşurat în direcţii diferite: teatru *istoric (Mäste Olaf, Gustav Vasa, Erik XIV)*, drame realiste cu fond mistic *(Paşti),* drame realiste de concentrare psihologică *(Dansul morţii – Dödsdansen),* drame de cameră *(Sonata spectrelor – Spöksonaten),* drame simboliste *(Spre Damasc – Till Damaskus),* dramele filosofice *(Delict şi delict).* Unele din acestea au fost scrise în perioade compacte de creaţie, dedicate exclusiv teatrului; altele, însă, în alternanţă cu romanele şi operele sale memorialistice. Merită să reţinem că stilul său – în genere simplu, pregnant, precis – se dovedea tot atât de propriu pentru naraţiunea din romane ca şi pentru dialogul dramatic.

Realismul de tip expresionist din teatrul strindbergian se reliefează mai cu seamă în piesele înfăţişând tragedii ale familiei. Fondul lor autobiografic este vizibil. Misoginia scriitorului, prezentă adesea şi în alte opere ale sale, atinge aici proporţii paroxistice. *Tatăl (Fadren)* – de exemplu – ne înfăţişează o tulburătoare dramă de familie. Soţia, geloasă de dragostea pe care fiica o arată tatălui, încearcă s-o depărteze de acesta. Nu reuşeşte; de aici, o ură şi mai neîmpăcată împotriva soţului. În disperare, va recurge la o soluţie infernală; strecoară în mintea soţului îndoiala că ar fi tatăl copilului. Urmează chinul intim al acestuia, pe care soţia i-l întreţine în mod diabolic. Incertitudinii în care se zbate, căpitanul ar prefera o mărturisire. Dar Laura refuză să i-o acorde; joacă în aşa fel încât nici spectatorul nu ajunge să discearnă care este adevărul. Impasul va continua, înnebunindu-şi victima şi pregătindu-i atacul de apoplexie, totul într-o ambianţă sufletească penibilă de spaimă, dezgust şi dezolare. În *Domnişoara Iulia (Fröken Julie),* piesă de egală intensitate psihologică, străbătută deopotrivă de accente naturaliste, situaţia se inversează. Aici, cinismul, brutalitatea, cruzimea amorală aparţin bărbatului. Iulia, fiica unui conte, se dă sub un impuls nestăpânit valetului Jean. Cea dintâi aparţine atât socialmente cât şi moralmente unei categorii în proces de dizolvare; celălalt apare ca exponenţă a unei pături în ridicare, deocamdată mult prea angajat în partea practică a procesului pentru a se împiedica de criterii sau scrupule morale. *Dansul morţii* – despre care s-a spus că ar fi cea mai autobiografică piesă strindbergiană – reaprinde sentimentul misogin din cugetul scriitorului, într-o perioadă de viaţă când se părea că pornirea începuse să se stingă. Conflictul conjugal este înfăţişat aici cu necruţare; soţul şi soţia sunt condamnaţi să convieţuiască, fără posibilitate de ieşire sau de salvare, într-un chin permanent, ca într-o anticipare terestră a infernului.

Teatrul lui Strindberg, în atâtea privinţe, poate să pară sfâşietor. Ne referim, anume, la partea din acest teatru cu implicaţii naturaliste şi expresioniste. Criza morală din cugetele indivizilor se continuă cu una egală din cugetul societăţii moderne. S-ar spune că pentru toate acestea, deopotrivă, ceea ce contează în primul rând este forţa, puterea de a răspunde

la violență prin violență, apărarea prin ură, dispreț și curajul de a aplica lovituri. Cât despre ideea refugierii în misticism religios din dramele sale simboliste, rămâne de văzut dacă această refugiere poate fi luată drept soluție salutară sau drept încă o formă de abdicare.

E necesar, totuși, să nu devenim tributari exclusivi acestei interpretări. Într-adevăr, Strindberg pune violență și pasiune subiectivă în felul cum condamnă suferința umană pe pământ ca și în refugiul său mistic în ipostaze supraumane. Există însă în dramaturgia lui și aspecte care țin de psihologia noastră comună. Notăm, anume, întrepătrunderile morale și spirituale între planurile visării și acelea ale realității, ca și capacitatea trecutului și a viitorului de coexista în stări sufletești ale prezentului. Aceasta și explică, dealtminteri, ecoul pe care dramaturgia strindbergiană l-a produs în teatrul universal, de la expresioniștii germani până la Pirandello și O'Neill.

În plină mișcare dramatică de concepție expresionistă trebuie să situăm pe scriitorul german ***Frank Wedekind*** (1864–1918). Viața și opera lui dramatică se conjugă în mod strâns. În existența scriitorului apar și multe lucruri clare, și multe enigmatice. Această existență ne oferă un peisaj uman puțin obișnuit: actor, autor, regizor, recitator, cântăreț de cabaret, administrator de circ, gazetar, autor de pamflete, șef de serviciu într-o întreprindere de reclamă comercială, călător zbuciumat în diferite țări și centre europene. Ipostaze bizare, dar în fond închegând o convergență, într-o epocă încărcată de necroze, în ambianța morală a unui cuget străbătut patetic de întrebări și fronde.

Opera lui Wedekind reprezintă un proces sesizant adresat societății germane wilhelmiene în preziua primului război mondial. Suntem puși în fața unei concepții îndrăznețe despre om. Dramaturgul acordă acestuia dreptul de expansiune liberă a puterilor lui de viață. E stăpânit de convingerea că în subconștientul instinctual pulsează latențe surde dotate cu putere creatoare. Manifestă curajul de a privi problemele umanității dincolo de prejudecăți și criterii filistine. Afirmă cu putere că sistemele de educație trebuiesc revizuite. Preconizează instituirea de raporturi noi între viață și morală, de natură să elimine conformismele existente și să evite constituirea altora. Acordă o largă înțelegere sufletului adolescent, câteodată până la a-i lăsa libertăți de tip anarhic. Pledează pentru emanciparea femeii, în genere cu argumente naturaliste capabile să pună în umbră pe cele de esență psihologică sau socială.

Ne reține atenția, cu deosebire, trilogia: *Lulu, Spiritul pământului (Erdgeist), Cutia Pandorei (Die Büchse der Pandore).* Lulu provine dintr-un mediu de jos. Schwartz, soțul bătrân, este prin întreaga lui ținută respectabil. Soția îl înșeală cu un pictor. Schwartz va fi victima unui atac de apoplexie. Lulu devine soția pictorului. Schön, amantul de inimă, dezvăluie faptul noului soț. Acesta se sinucide. Între timp, intervine și legătura cu un aristocrat. Lulu îi cere lui Schön s-o ia în căsătorie; dezgustat, se sinucide și acesta. Lulu este condamnată judiciar la închisoare. Este eliberată prin grația contesei Geschwitz. Curând, însă, va eșua într-un mediu interlop. Vor urma prostituarea și mizeria, pentru ca în cele din urmă să intre sub stăpânirea lui Jack Spintecătorul, celebrul asasin.

Se succed, în serie, scene de oroare. Autorul cultivă – câteodată în chip straniu – gustul pentru echivoc. Interesul său principal se îndreaptă spre personaje din marginea societății, uneori într-adevăr cu intenții denunțătoare față de societatea care face posibile asemenea situații, alteori însă denotând o aplecare aparte a scriitorului, desigur o aplecare cu rădăcini temperamentale, pentru situații de patologie psihologică și de aberație morală.

În unele tabere s-a spus că teatrul lui Wedekind ar fi un teatru imoral; altele, însă, îl privesc ca pe un teatru al curajului, prefigurând aspecte și înțelesuri din teatrul contemporan al absurdului și al alienării.

CAPITOLUL AL XIX-LEA

TEATRUL CONTEMPORAN

1. Tendințe în curs

Aproape peste tot în Europa, în ultimele două decade ale secolului al XIX-lea, mişcarea naturalistă se apropia de sfârşit. În parte, aceste declin se producea în mod firesc, prin ajungerea curentului la capătul puterilor sale interioare; nu mai puţin, însă, el ceda şi sub presiunea unor tendinţe, influenţe şi şcoli contrarii, toate acestea şi ca reacţiune împotriva felului prea crud ori prea brutal de a înfăţişa realitate, şi ca pledoarie estetică pentru mai mult climat poetic în literatură. Acea încredere absolută în cunoaşterea ştiinţifică şi raţională, din epoca în care realismul şi prelungirea lui naturalistă îşi afirmaseră suveranitatea, începea să întâmpine rezerve şi chiar obiecţii, considerându-se că sunt şi alte unghiuri sub care trebuie integrată realitatea, mai cu seamă în domeniile vieţii psihologice. Există anume şi un tărâm al inaccesibilului, privind fie lumea interioară, fie cea exterioară, pe care nu avem dreptul să-l ignorăm, fără ca prin aceasta atâtea valori din inefabilul vieţii sufleteşti şi morale să nu ne rămână străine. Intuiţia, sentimentul, puterile nevăzute ale subconştientului, neliniştea scrutătoare – iată o seamă de orizonturi şi implicaţii ale fenomenului literar, peste care realismul de tip naturalist, fără a le dispreţui ori a le elimina propriu-zis, le lăsa totuşi să vegeteze în umbră.

Aceste tendinţe îşi vor face drum şi în creaţia dramatică, dar nu atât în teatrele de tradiţie şi de popularitate – acel public de mijloc care găsise în piesele realiste corespondenţe puternice cu problemele sale de viaţă continuă să le rămână credincios – ci mai ales în teatre experimentale, în- teatre de avangardă, în teatre de iniţiativă particulară, unele din acestea putând să pară mai mult manifestări de cenacluri literare şi artistice decât instituţii dramatice propriu-zise.

2. Teatrul simbolist. Maeterlinck

Mişcarea simbolistă s-a făcut simţită şi în teatru; bineînţeles, nu cu amploarea, reliefurile şi reuşitele din poezie, dar oricum cu intenţii, iniţiative şi realizări de care atât istoria literară cât şi viaţa dramatică trebuie să ţină seama.

Franţa, prin excelenţă, a dat semnalul acestui proces. Într-un manifest din 1890, poetul Paul Fort, pe atunci încă pe băncile colegiului, avea să pledeze pentru un teatru de artă, cu aspiraţii ideale, în genere de viziune şi factură simbolistă. „Théâtre d'Art", ulterior devenit

„Théâtre d'Oeuvre", preluând acest program, a devenit în spiritul lui un câmp de experienţe, deschizătoare de drumuri. Se readuc la lumină piese nejucate, considerate în genere ca „nereprezentabile". Sunt încurajaţi poeţii tineri grupaţi în jurul revistei *Mercure de France*. Îşi fac drum noi concepţii regizorale, în special acelea tinzând să opună spiritului de minuţie din şcoala lui Antoine o viziune de sugerare, cu accente puse pe semnificaţii mai mult decât pe descriere şi reconstituire. În special, se ia atitudine împotriva moralismului burghez din majoritatea pieselor realiste; important – ni se spune – nu este ca reprezentarea dramatică să redea anecdota acţiunii, ci atmosfera în stare să reliefeze sensurile, ideea intimă şi semnificaţiile acestei acţiuni.

Axël, poemul dramatic al lui Villiers de l'Isle-Adam, a văzut o singură dată (1894) lumina rampei. O construcţie lirică, încărcată de magie şi ocultism, cu implicaţii filosofice privind iubirea, viaţa şi moartea, cu alternări de fast şi sobrietate, în genere mult prea personală şi prea speculativă pentru ca pe scenă să poată căpăta pregnanţă şi forţă comunicativă. Teatrul simbolist, însă, numără acest poem printre pietrele lui de încercare.

Mallarmé, şi el, s-a apropiat de ideea teatrului, tot aşa, nu ca traducere efectivă pe scenă, ci ca un mijloc complementar de confirmare a reflecţiilor lui generale asupra literaturii. Orice carte – ne spune poetul – implică în sens ideal ceva de teatru; în orice lectură, de fapt, subzistă un teatru imaginar, o punere mentală în scenă. Spiritul, în manifestarea şi elaborarea lui intimă, este o sursă nesecată de teatru interior. Cartea şi Teatrul, ca forme de interpretare şi de comunicare, se pot confunda. E posibil, chiar, ca Teatrul să reprezinte o ţintă supremă a vieţii spirituale.

Fireşte, între speculaţiile de acest gen şi teatrul real există distanţe uriaşe. Rămân însă interesante, şi încă într-un grad ridicat, în ce priveşte configurarea climatului de idei în care a putut să apară şi să se dezvolte un simbolism teatral. E desigur multă ceaţă, dar în pânza acesteia se aprind şi unele lumini. Trec în umbră: acţiunea, spaţiul, timpul, personajele, amestecul intenţional al autorului, ideea de corespondenţă cu realitatea, aparenţa; în locul acestora, se cere teatrului să reflecteze la mai multă apropiere de inefabilul muzical, să aducă pe scenă stări pure, să pună accent pe esenţe şi semnificaţii, să ridice actul dramatic pe trepte de abstractizare şi impersonalitate.

Trecem peste alte încercări – Henri de Régnier cu *Păzitoarea*, Viélé Griffin cu *Psocas grădinarul*, Verhaeren cu *Mănăstirea* şi *Henry al II-lea*, André Gide cu *Saül şi Regele Claudule*, Alfred Jarry cu *Ubu Rege* – pentru a ne opri la ***Maeterlinck***[1], figură tutelară, principala personalitate reprezentativă a teatrului simbolist.

O primă serie de drame – *Principesa Maleine (La Principesse Maleine), Intrusul (L'Intrus), Orbii (Les Aveugles), Cele şapte principese (Les sept Princepesses), Pélléas şi Mélisande, Interior (Intérieur)* – au fost scrise către sfârşitul secolului trecut, într-o perioadă în care prietenia lui cu poeţii simbolişti şi cu arta acestora îi dădeau îndemnul să caute fuziuni tăcute, învăluitoare, între forma concretă a lucrurilor şi ipostazierea lor abstractă. Incantaţii, plutiri într-un vag ca de suflete în aşteptare, cuvinte rostite într-o susţinere lirică de propoziţii câteodată cu ceva misterios în ele; toate aceste trăsături completează contextul, se propagă cu mişcări încete, întreţin cu climat de misticism poetic. Desluşim în sublimări subtile, elemente

1 Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862–1949) este poet flamand de expresie franceză. S-a integrat de timpuriu în mişcarea simbolistă din Franţa şi din patria natală. Literatura sa se înscrie într-o spiritualitate asemănătoare în bună parte cu aceea a poeţilor Rodenbach şi Verhaeren, cu care de altminteri a fost prieten şi tovarăş de năzuinţe. La „Théâtre Libre", instituţie dramatică înfiinţată de poetul simbolist Paul Fort şi regizorul Lugné-Poe, piesele sale au constituit o pârghie programatică.

din Shakespeare, Tolstoi şi Ibsen. Poetul ni se înfăţişează ca un individualist ireductibil, îndepărtându-se cu obstinaţie de convenţii, de aparenţe, de judecăţile curente ale opiniei publice. Insistă să treacă dincolo de realitatea evidentă, într-o atracţie irezistibilă spre ceea ce denumeşte „angoasa inteligibilului", nu mai puţin şi cu o intuiţie difuză a unor puteri superioare care apasă inefabil asupra vieţii noastre.

În spatele acestor opţiuni, cu înfăţişare liberă de reguli sau principii, subzistă totuşi câteva puncte de doctrină, în felul lor ferme şi rezolutorii. Ceea ce poate emoţiona cu adevărat, în fenomenul de teatru, nu este anecdota, nici spectaculozitatea exterioară, nici violenţa, sau dramatismul situaţiilor, nici gravitatea spre o teză sau alta, ci tensiunea lor intimă. În afară de dialogul obişnuit, acela pe care îl reclamă succesiunea situaţiilor din acţiune, există şi un dialog surd, venind din profunzimi, trebuind deci să fie ascultat cu sufletul. Tragicul nu depinde exclusiv de evenimente mari, epocale; există şi un tragic făcut din realităţile simple ale vieţii, un „tragic cotidian", poate cu mai multe drepturi umane şi mai multă forţă poetică decât celălalt. Acest tragic este atât de prezent, atât de implicat în actele noastre omeneşti, încât poate căpăta personificări ca acelea ale Destinului din concepţia clasică. E lipsit de gesturi mari, răsunătoare. Nota lui de sublim se ţese în unde misterioase, întreţinând în suflete un sentiment de angoasă, o presimţire a morţii. Teatrul capabil să ne sugereze această angoasă trebuie să fie cu precădere un teatru static, în care tăcerile să poată avea tot atâta preţ ca şi cuvintele.

Încercarea este interesantă. Sub raport poetic, a marcat o deschidere semnificativă. Pe scenă, însă, carierea ei s-a frânt repede. Ne putem explica faptul cu uşurinţă: mulţimea de preţiozităţi – cu artificii, cu chei simbolice, cu plutiri vagi între realitate şi fantezie, cu un lirism plecând adesea mai mult din ipostazieri speculative decât din inimă – reprezintă trăsături care se pot adresa lecturii meditative, nu în aceeaşi măsură şi transpunerii scenice.

Într-o a doua serie de opere dramatice, datând din prima decadă a secolului nostru, avem de înregistrat: *Sora Béatrice (Soeur Béatrice), Monna Vana, Pasărea albastră (L'Oiseau bleu).* În gândirea lui Maeterlinck se petrecuseră între timp o seamă de modificări. În două culegeri de eseuri, *Comoara umililor (le Trésor des humbles) şi Înţelepciune şi Destin (la Sagesse et la Destinée),* găsim fundamentul acestor modificări. Poetul năzuieşte şi pledează pentru o reînviere a Sufletului („le reveil de l'Ame"). Consideră că în această privinţă câţiva mistici din trecut – Novalis, Ruysbroeck, Emerson – ar trebui readuşi în actualitate. E nevoie de coborâri fecunde şi pasionate în tăcere; nu există altă cale pentru a ne apropia de frumuseţea interioară, de viaţa profundă a sufletelor, de acea bunătate ascunsă în care adesea pulsează ceea ce este mai viu şi mai adevărat în intimitatea noastră ca făpturi sensibile. „Viaţa interioară – precizează poetul – nu începe atâta în clipa în care inteligenţa a prins să se dezvolte, cât în clipa în care sufletul devine bun." Trebuie să resimţim prezenţa Destinului, nu prin suma de fericiri sau nefericiri pe care ar putea să ne-o rezerve, ci prin îndemnul tăcut de a ne judeca pe noi înşine şi a ne apropia astfel de „voinţa secretă a vieţii".

Ca fenomen poetic, piesele lui Maeterlinck se vor dovedi deschizătoare de drumuri. Ca teatralitate, însă, ecoul lor va rămâne mai mult pe seama unor cercuri restrânse de esteţi şi rafinaţi ai fenomenului dramatic; nota de speculativitate, dialogul filosofic, versul alb, ca şi încărcătura de idei sublimată prin stăruirea în metaforă nu erau de natură să câştige adeziunea spontană a spectatorului obişnuit.

Pe un alt meridian spiritual, dar cu semnificaţii asemănătoare, ar putea să fie revendicat pentru teatrul simbolist şi ***Hugo von Hofmanstahl*** (1874–1929), poetul austriac după tată,

italian după mamă, legat prin strânsă prietenie de simbolistul german Stefan George, având ca patrii sufletești deopotrivă, Veneția și Florența Renașterii, Spania lui Calderón, Franța clasică și Germania barocă.

Primele încercări nu au fost piese propriu-zise, ci „studii" sau „fragmente" dramatice. *Ieri (Gestern)* venea cu un accent de provocare: amintirea – pădure moartă, fapt putând să aducă sterilitatea minții și a voinței – trebuie strivită cu violență. *Moartea lui Tizian (Der Tod des Tizian)* punea în paralelă pe artistul vizionar, căruia întreaga fire este dispusă să i se deschidă și să-i dezvăluie tainele ei, cu omul obișnuit, opac în fața existenței, cu simțurile ca în stare de amorțire.

Într-o fază de creație următoare, a resimțit două influențe: a tragicilor greci și a poeților elisabetani. Electra poetului austriac, spre deosebire de imaginea clasică, nu va supraviețui răzbunării pe care a dorit-o cu atâta hotărâre, ci se va prăbuși și ea, zguduită de oroare, îndată după căderea Clitemnestrei (*Electra*). Oedip este văzut prin prismă renascentistă, drept un cavaler căruia divinitatea i-a încredințat misiunea de a stabili o nouă ordine pe pământ *Oedip și Sfinxul (Odipus und die Sphinx), Veneția salvată (Dar geretele Venedig),* cu subiect împrumutat de la englezul Otway, încearcă să readucă ideea antică de destin, într-o succesiune de crime și trădări cu localizare istorică.

În cea mai caracteristică dintre operele sale dramatice, *Jedermann* (1911), poetul reia cunoscuta parabolă evanghelică, dar nu cu intensitate religioasă, nici în stil de mister medieval, ca în atâtea din transpunerile ei anterioare, ci într-o viziune modernă, oarecum influențată de atmosfera epicureană din Viena epocii. *Marele teatru al lumii din Salzburg (Das Salzburger grosse Weltheater*, 1922), de fapt piesa cea mai enigmatică a scriitorului, este de inspirație calderoniană. Într-o ambianță ca de mister și moralitate medievală (stil hieratic, personificări simbolizante, intenții de filosofie practică), se crede și cu raportări transparente la forme și ideologii politice contemporane, se dezvoltă o idee edificatoare: ceea ce ne poate arăta sensul vieții nu este posesiunea sau bogăția, ci puterea de a reflecta cu înțelepciune și seninătate pe deasupra acestora.

Dramaturgia lui Hofmannstahl, conformată în genere sub dispoziții simboliste, încearcă să arunce punți între realitate și visare, între evidență și sugerare, între bucuria vieții prezente și nostalgia uneia transcedente, între adolescență și bătrânețe, între ceea ce putem vedea efectiv cu ochii și ceea ce rămâne cu transparențe delicate într-o sferă de tăceri și înfiorări aproape insesizabile.

Preocuparea pentru un teatru mai aplecat spre stil și poezie s-a făcut simțită și în lumea britanică. Principalii reprezentanți sunt trei irlandezi: ***William Butler Yeats*** (1865–1939), ***John Millington Synge*** (1871–1909) și ***Sean O'Cassey*** (n. 1884).

În 1899, din inițiativa unui grup de irlandezi patrioți, aspirând la independență spirituală și la ridicarea prin cultură a țării lor natale, a luat ființă un teatru literar *(Irish Literary Theatre),* același care în 1902 va deveni Teatrul Național iar în 1904 Abbey Theatre. Yeats și Synge, colaboratori la conducerea acestei instituții, îi vor imprima principala lui celebritate.

Piesele lui Yeats dintr-o primă perioadă de creație – *Contesa Caterina (The Countess Kathleen), Țara dorințelor inimii (The Land of Heart's Desire), Caterina la Houlihan (Kathleen in Houlihan)* ș.a. – nu se gândesc să înfățișeze neapărat caractere, să dezvolte pe scenă evenimente, ci sunt mai mult recitative, în care grija pentru simbol și stilizare se află în frunte. Cele dintr-o perioadă următoare – *Patru piese pentru dansatori (Four Plays for Dancers)* ș.a. – prezintă unele înrudiri cu nô-urile japoneze, se resimt de o nouă orientare a

poetului spre supranatural şi inefabil, încarcă aproape fiecare cuvânt cu sensuri secrete, lăsând ca asupra întregii realizări să plutească o atmosferă de incantaţie muzicală.

Synge, de asemenea, a constribuit la celebritatea lui Abbey Theatre. În piese ca *Mergere spre mare (Riders to the Sea) sau Deidra, ființă a durerii (Deidre of the Sorrows),* Synge se afirmă ca poet tragic în toată puterea cuvântului; în altele – *În umbra surpăturii (The Shadow of the Glen), Fântâna Sfinţilor (The Well of the Saints), Măscăriciul lumii occidentale (The Playboy of the Western World)* – tragicul şi comicul se împletesc tot timpul. Ceea ce îl interesează pe autor este să evadeze din realitate într-o lume de vise şi fatalităţi, să descopere atât în indivizi cât şi în evenimente laturi nebănuite, să aştearnă punţi între adevăr şi legendă, să stabilească legături între fantastic şi faptul concret, să atribuie tot atâta forţă dramatică poeziei ca şi acţiunii, să convertească în forme stilizate o anume aplecare spre bizar şi picaresc, să creeze comunicări intime între vorbirea populară irlandeză şi rafinamentele poeziei culte, să propage o atmosferă în care sentimentele să dobândească relief, expresie, calitate incantatorie.

O'Cassey şi-a început cariera dramatică la Abbey Theatre, având ca mentor pe Yeats. În ambianţa de aici, temperamentul său combativ şi generos, ca şi nevoia sa de a da sentimentului de revoltă elocinţă dramatică, au găsit câmp larg de manifestare. Din această perioadă datează piesele scriitorului în care ni se înfăţişează aspecte ale războiului civil şi ale vieţii mizerabile din unele cartiere ale Dublinului: *Umbra unui franctiror (The Shadow of a Gunman), Junona şi păunul (Juno and the Paycock), Plugul şi stelele (The Plough and the Stars)* ş.a.

După ruptura cu Yeats, autorul s-a orientat spre un teatru experimental, cu deschideri şi îndrăzneli neaşteptate, de felul celor din *În dosul zăbrelelor (Within the Gates, 1934),* denunţând în genere ororile războiului. Resimţim o atracţie a scriitorului spre maniera expresionistă, aceasta într-o anume măsură ca urmare a influenţei pe care Strindberg, în parte şi O'Neill, începuseră s-o aibă asupra teatrului britanic.

3. Teatrul poetic

Denumirea de „teatru poetic" este sugestivă, nu însă şi tot pe atâta de definitorie. Materia pe care încearcă s-o cuprindă pluteşte într-un climat de ambiguităţi în care pot încăpea numeroase direcţii de gândire dramatică, de la simbolism şi până la teatrul de idei, de la forme clasicizante până la rupturi şi iniţiative de avangardă. Cât despre numele reprezentative, ceea ce am putea spune deocamdată este că majoritatea acestora, ca şi în simbolism nu au venit în teatru de la început, ci mai târziu, în plină maturitate literară, cu sentimentul că forma dramatică ar putea să le fie mai aproape, deţinând mai multă forţă comunicativă pentru universul lor poetic. Pe toţi aceştia, regulile şi practicile tradiţionale ale construcţiei dramatice îl interesează doar puţin, câteodată chiar deloc. Nu se gândesc efectiv să imprime creaţiei lor în formă dramatică şi virtuţi teatrale, paralel cu cele de ordin literar şi poetic; adoptarea în teatru s-a făcut, nu atât printr-o orientare sau voinţă expresă a poeţilor, cât mai mult prin iniţiative ţinând de viziunea şcolilor noi de regie.

Prin ce, anume, se manifestă în mod specific teatrul poetic? Un loc de proeminenţă, substituindu-i-se oarecum psihologicului din teatrul clasic ori din teatrul realist, este acordat limbajului. Acesta, din mijloc ca în trecut, devine scop. *Audiberti,* de exemplu, consideră că personajele, în ultimă instanţă, nu sunt altceva decât făpturi ale limbajului. Cuvântul – ni se

spune mai departe – nu ar avea de dat socoteală nici logicii, nici altei instanțe, ci doar lui însuși. ***Ghelderode***[1] – pe de o parte prin felul cum își populează teatrul cu apariții magice (spectre, voci, măști, forme stranii, morminte, semne sacrale, apariții luciferice ș.a.), pe de altă parte prin culoarea flamandă pe care o așterne asupra tuturor operelor sale – încearcă să imprime un limbaj cu ton de strigăt, de violență, de împingere a lucrurilor parcă și dincolo de limita admisibilității. ***Pichette***[2] – într-o viziune care îl apropie și de romantici, și de suprarealiști – se ridică împotriva prozodiei și a ritmurilor savante susținând că acestea pot mai degrabă să limiteze calitatea incantatorie a cuvântului decât s-o susțină. Prin ce altceva s-ar putea reda mai bine angoasa care muncește conștiința unei generații – se întreabă poetul – decât prin rupturi operate între cuvinte? ***Vauthier***[3], în rând cu atâția dintre contemporanii săi, consideră și el că la nivelul cuvintelor și al frazelor pasiunile și situațiile omenești pot căpăta expresia potrivită. Dar, la acest poet, cuvântul nu va mai fi strigăt, ci disciplinare muzicală, nu mai puțin și una vizuală, concretizabilă în forma dansului. Poetul aspiră spre un «teatru total», în care cuvântul hotărâtor ar trebui să revină cuvântului, cu bogăția acestuia de mișcări, modulații și semnificații posibile.

Mai presus de orice, teatrul poetic contemporan se leagă de numele lui ***Paul Claudel***[4]. Începând din 1889 cu *Cap de aur (Tête d'or)*, culminând în 1924 cu *Pantoful de mătase (Le soulier de Satin)* și încheiat în 1942 cu *Istoria lui Tobia și a Sarei (L'Histoire de Tobie et de Sare)*, timp de peste cinci decenii, a dat la iveală o imensă operă de teatru, despre care nu am putea spune că în contextul spiritual al vremii se numără printre principalele cuceriri literare ale epocii contemporane.

Claudel, năzuind spre un teatru poetic integral, având totodată sentimentul că prozodia clasică și canoanele ei consacrate nu ar fi putut să-i împlinească această aspirație, s-a preocupat înainte de orice să-și constituie o formă poetică adecvată inspirației sale. S-a oprit la celebrul său verset, sinteză de colorit biblic, de reminiscențe din Rimbaud, de suplețe ritmică vecină cu cea din versul eschilian, cu amestecuri inefabile de vers și proză ca în textul shakespearian, totul în așa fel alcătuit încât unitatea prozodică obținută, cu alternarea ei de versuri lungi și versuri scurte, să corespundă cu pulsațiile și aspirațiile vieții[5].

---

1 M. de Ghelderode (1898–1962), scriitor belgian de expresie franceză. Cităm piesele: *Moartea privește la fereastră* (piesă de debut, inspirație expresionistă), *Moartea doctorului Faust, Christofor Columb, Hop! Signor.* Salută puterea demonului, considerând că principala operă a acestuia este omul. Rămâne de văzut dacă această idee pornea dintr-un suflet de inițiat sau mai degrabă dintr-un cuget sceptic.

2 H. Pichette (născut în 1923) este autorul pieselor *Les Epiphanies și Nucléa.* Deși puse în scenă de Vilar și bucurându-se de interpretarea lui Gérard Philipe, se numără printre eșecurile de la Théâtre National Populaire.

3 J. Vauthier (născut în 1910) s-a făcut cunoscut prin *Căpitanul Bada și Personajul combatant (Le Personnage combattant),* aceasta din urmă pus în scenă de J.-L. Barault.

4 A trăit între anii 1868–1955. Prima revelație poetică a avut-o în 1886, descoperind pe Rimbaud. Din același an, în urma unui proces sufletesc de forma iluminării, datează și convertirea lui la un catolicism fervent. Timp de multe decenii, a desfășurat o carieră diplomatică strălucită, aceasta îngăduindu-i să cunoască lumea, să pătrundă înțelesuri universale ale istoriei, să facă distincții profunde între diferitele tipuri de culturi, să reflecteze la căile prin care s-ar putea produce o unitate spirituală a umanității, să includă în creația sa poetică și viziuni de filosof al culturii, să reflecteze la marile probleme de viață ce se pun spiritului european.

5 Poetul, în *La Ville*, ne dă însuși definiția acestuia verset:

„J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni metre, et je la définissais dans le secret de mon coeur cette fonction double et réciproque.

Par laquelle l'homme absorbe la vie, et restitue dans l'acte suprême de l'expiration
Une parole intelligible."

Întreaga operă claudeliană – poeme, eseuri, drame – ne înfăţişează o fuziune subtilă, de realism terestru şi realitate transfigurată. Pe de o parte, suntem aduşi în viaţa cotidiană, cu datele ei simple, curente, cu oameni obişnuiţi, cu scene elementare de familie, cu detalii luate din lumea meşteşugarilor, cu imagini campestre, câteodată chiar cu truculenţe scoase din greul muncii ori asprimile împrejurărilor zilnice; pe de altă parte, poetul îşi situează personajele – aceste „biete creaturi umane" – în conjuncturi sufleteşti şi morale în care o putere superioară, dinafară, solicită ceea ce poate fi mai înalt, mai generos şi mai nebănuit în ele. Totul pluteşte într-o atmosferă de credinţă şi de iubire. Auzim parcă un mesaj de bucurie, izvorând dintr-o împăcare ce ni se anunţă în mod promiţător între puterea creatoare şi elementele lumii create. Fiecăruia dintre noi i s-a încredinţat un instrument – orgă, flaut sau cimbal – prin care poate participa la simfonia vieţii; să ne executăm deci partitura cu fericire, fiecare la locul său şi cu mijloacele sale fireşti. Suntem interesanţi, figurăm pe scara spirituală a existenţei, nu prin simplul fapt că existăm, ci prin scopul pe care ni-l propunem, deopotrivă şi prin felul cum muncim pentru realizarea lui.

Într-adevăr, Claudel era un catolic fervent. Părţi întinse din opera sa denotă inspiraţie religioasă şi sunt pătrunse de spirit tomist. Am greşi, însă, dacă în halo-ul de misticism al acestei opere nu am recunoaşte şi tot atâtea trăsături robuste, active, reieşite din cugetul unui artist cu un sentiment profund al pământului, cunoscător al oamenilor şi al lumii, îndrăgostit de ideea muncii, păstrător de tradiţii, şi aceasta nu în sens contemplativ, ci dimpotrivă ca îndemn moral pentru cucerirea de fapte noi ale vieţii, stăpânit în sinteza tuturor acestor trăsături de o viziune umanitară a existenţei. Aproape că nu este exigenţă a spiritului şi a vieţii noastre umane, pe care dramele lui Claudel să nu ne-o înfăţişeze şi la care în felul lor să nu încerce a-i răspunde. Găsim în ele şi generozitate, dăruire sau prodigalitate, ca şi avariţie, acumulare de patrimonii, voinţă de putere.

Multe dintre personajele sale – Sygne, Violaine, Dona Prouhèze ş.a. – sunt creaturi modeste. Fiecare, însă, poartă în taina conştiinţei sale puteri şi generozităţi nebănuite. Poetul le pregăteşte şi le situează în acel moment unic de graţie, în care aceste virtualităţi ies la lumină şi se cristalizează în acte salutare de abnegaţie şi sacrificiu. Simon Agnel, salvând-o de la crucificare pe principesa pe care tot el o trimisese în exil, renunţă la ambiţia aceea din care îşi constituise un piedestal al aventurii şi al carierei sale (*Cap de aur*). Sygne de Coûfontaine, supunându-se unei voinţe dinafară şi unor interese ale comunităţii, îşi sacrifică fericirea personală *(Ostatecul – L'Otage)*, Dona Prouhèze dă urmare acelei forţe tăcute care ne cheamă dincolo de noi, cerându-ne cu preţuri grele să ne biruim pe noi înşine; uniunea spirituală dintre Rodrigue şi Dona Prouhèze va fi posibilă prin *renunţare (Pantoful de mătase)*. Violaine îşi sacrifică iubirea pentru a salva astfel în Pierre de Craon pe constructorul de catedrale, simbol al creaţiei şi al misiunii cu care a fost investită mintea omenească *(Vestirea Mariei – L'Annonce faite à Marie)*. Sunt renunţări, indiferent cât de modestă ar părea acţiunea în care se petrec, capabile totuşi să privească departe. Renunţăm la drepturi limitate, pentru ca în schimb să dobândim imense posesiuni spirituale. Supunerea nu înseamnă numaidecât umilire, abdicare, renunţare la ceva esenţial, la ceva ce ne-ar aparţine sau la care am avea dreptul; există o fericire a supunerii, fapt intim şi act de credinţă prin care ajungem să simţim universul căruia îi aparţinem şi să înţelegem, sensul datoriei noastre de viaţă. Fără a ne apropia de fondul ei patetic, umanitatea ar rămâne o realitate îndepărtată, spre care am privi cu ochii aproape stinşi ai unor cugete străine.

Cât de justificate pot fi obiecţiile care s-au adus şi continuă să se aducă teatrului claudelian?

S-a spus că acest teatru s-ar situa prea deasupra vieții și sensibilității noastre obișnuite. Totuși, în piesele lui Claudel realul apare așa cum îl vedem; anotimpurile ne sunt înfățișate în succesiunea lor naturală; legile societății, ale patriei și ale familiei își continuă existența lor tradițională; biserica rămâne legată de regulile și ceremonialurile ei vechi; lumea în care poetul își așează acțiunile și personajele nu este o lume hieratică sau imaginară, ci una situată între coordonate geografice și istorice precise.

S-a spus, de asemenea, că poetul nu s-ar apropia îndeajuns de cititorul său, toată opera lui semănând cu o capelă în care se oficiază un cult doar pentru inițiați. Adevărul, aici, e tocmai contrariu. Rareori, poate, un poet s-a gândit cu mai multă participare intimă la soarta semenilor săi, înțelegând să le vină spiritualmente în ajutor. În ce privește cuvântul, într-adevăr poetul îi dă ceva de înălțare și oficiere sacră, dar în același timp îi lasă și savoarea lui primară, gustul reavăn de pământ pe care se dezvoltă pricepere, dăruire, muncă și înfăptuire omenească.

Firește, există și obiecții justificate. Teatrul lui Claudel, de atâtea ori, ne pune în față situații oarecum deconcertante: dialoguri ambigui, personaje ce apar și dintr-o altă lume pe lângă aceea a noastră, rafinamente și stilizări putând să alunece câteodată în prețiozități obscure sau obsecvioase, abateri discutabile de la sintaxa obișnuită, forme compoziționale mai greu accesibile minții comune ș.a. Toate acestea, însă, în raport cu ceea ce este viu, organic și comunicativ în operă, rămân în umbră, alcătuiesc un capitol secundar. În plus, trebuie să admitem că fără asemenea spărturi sau ieșiri stilistice din matcă, poate că un anume tumult din simțirea și gândirea poetului nu ni s-ar fi putut comunica cu întregul lui patetism.

Jean Giraudoux[1] se înscrie pe o linie asemănătoare de teatru poetic. Venirea lui înspre creația dramatică se leagă în bună parte de întâlnirea cu Jouvet, actorul-regizor. O constatare a scriitorului – „actorul nu este numai un interpret, el este și un inspirator“ – spune mult; găsim în ea o cheie, dacă nu a tuturor, în orice caz a multora dintre ideile alcătuind în acest teatru o armătură doctrinară.

Merită, mai întâi, să trecem în revistă câteva din aceste idei. Teatrul – în concepția scriitorului francez – are de împlinit o misiune înaltă. Ridicându-se pe deasupra vulgarității ori a banalității zilnice, el trebuie să imprime în cugetele spectatorilor sentimente superioare, purificate. Transfigurarea adusă pe scenă va trebui să însemne, de fapt, o umanizare. Adesea, tocmai ieșirile din realul comun ne pot apropia mai viu și mai autentic de sensurile profunde ale vieții. Posibilitatea acestei transfigurări vine din noi, din fondul nostru uman; este pe măsura puterilor noastre interioare ca făpturi sensibile, receptive de cultură și de istorie, capabile să convertească și să canalizeze în realizări tehnice virtuțile materiei.

Giraudoux are în vedere publicul, dar nu pentru a-l măguli procurându-i voluptăți facile sau vulgare, ci pentru a-i imprima prin tensiune poetică un simț activ al valorilor. E nevoie – declară poetul – „să restituim teatrului noblețea sa fundamentală, eminenta sa demnitate“. Pe deasupra indivizilor, spectacolul se adresează națiunii și în genere comunității umane ca atare. Trebuie să reținem afirmații ca acestea: „...spectacolul este singura formă de

---

1 A trăit între anii 1882–1944. Charles Andler, profesorul său la liceul Lakanal, i-a trezit interes pentru cultura germană. Studiile de la Școala Normală Superioară i-au inspirat un respect clasic pentru valorile universale și naționale ale literaturii. Paralel cu manifestarea sa literară a dezvoltat o activitate de gazetar (în redacția ziarului *Le Matin*) și o activitate diplomatică (șef al serviciului de presă la Quay d'Orsay). În teatru a venit mai târziu, atât în urma întâlnirii cu Jouvet, cât și dintr-o orientare intimă ca artist, aceea de a dezbate probleme ale culturii și ale destinației umane, nu însă în forme grave, ci într-o îmbinare subtilă de magie, umor, realitate și simbolism filosofic.

educație morală sau artistică a unei națiuni..."; „...(spectacolul) este singurul curs seral valabil pentru adulți și bătrâni, singurul mijloc prin care publicul, de la cel mai umil până la cel mai instruit, poate fi pus în contact cu cele mai înalte conflicte". Publicul – ni se spune mai departe – este în drepturile lui cerând să înțeleagă. Să nu-l învinovățim dacă l-am vedea ocolind ceea ce nu pricepe sau i-ar fi greu să priceapă. Dar a pricepe nu înseamnă a lua act de niște evenimente anecdotice, ci a resimți spectacolul ca pe o solemnitate, cu implicații sensibile, cu înfiorări intime, cu o lume tăcută și învăluitoare de semnificații. „Teatrul – declară poetul – nu este o teoremă, ci un spectacol; nu o lecție, ci un filtru..." Teatrul – această idee apare limpede în *l'Impromptu de Paris* – poate avea privilegiul ca în fiecare seară, atâtor spectatori, veniți în sală iritați și descumpăniți de evenimentele zilei, să le purifice și să le regenereze sufletele. Nu ar avea prea mult sens ca mergând la teatru publicul să asculte ceea ce știa mai de mult din viața sa cotidiană; totul e ca aici să se simtă răscolit, să se angajeze într-o dezbatere fecundă, să perceapă cu iluminare ceva din destinația lui spirituală. În acest sens, Giraudoux invocă mari predecesori: „...Calderón, este umanitatea mărturisindu-și gustul de eternitate; Corneille, demnitatea; Racine, slăbiciunea; Claudel, starea de păcat și de salvare...".

Giraudoux aspiră să salveze teatrul din constrângerile realismului sau ale pseudorealismului. Într-o epocă în care progresele cinematografului devin atât de dominatoare, teatrul e dator să-și apere drepturile, să dovedească mai departe puterea lui de a exista. Nimic altceva nu i-ar asigura în continuarea tradiția și demnitatea lui ca formă de artă și formă de comunicare, ca revenirea la un primat al dialogului susținut prin magia, muzica și puterea inefabilă a limbajului. Năzuința spre forme pure, în stilizări poetice, nu ne poate speria; a fi real în ireal – iată spre ce ar trebui să aspire adevăratul teatru. Poetul, în această străduință, resimte în taină o complicitate spirituală cu tragicii greci, cu Shakespeare, cu Goethe, în genere cu aceia care au adus pe scenă fantome, spirite, vrăjitoare, nu însă alunecând pe lângă adevăr și umanitate, ci dimpotrivă transformând aceste apariții în simboluri ale destinației umane. De aici, și orientarea stilistică a poetului. Nimic nu ar fi mai nepotrivit, mai nivelator, decât ca limbajul dramatic să copieze în mod banal vorbirea zilnică. E necesar, desigur, să se ajungă la un teatru scris bine; numai că a scrie bine pentru teatru implică date, colorituri și structuri diferite de acelea ale scrisului literar propriu-zis.

Tematica pieselor lui Giraudoux reiterează în genere pe aceea din romanele sale. Ea manifestă dorința autorului de a pune viața umană pe planuri în care această viață să apară ca deținătoare de frumuseți și semnificații inepuizabile. Privirea pe care poetul o aruncă asupra lumii este o privire de prietenie. Unei omeniri copleșite de prejudecăți, convenții și constrângeri conformiste, îi propune ca soluție de viață un umanism simplu, liniștitor, macerat în adâncimile fecunde ale sufletelor. Simpatia pentru Germania – aceea care ar avea ca misiune „să schimbe fiecare mare gândire și fiecare mare gest în simbol sau în legendă" – se leagă în cugetul scriitorului de sentimente și amintiri literare; întrezărim, totuși, și o idee politică, năzuind spre o reconciliere posibilă între lumea germană și cea franceză *(Siegfried și Limusinul)*. Puritatea umană a Alcmenei se dovedește mai puternică decât trufia arbitrară a lui Jupiter *(Amphitryon 38)*. Trebuie să devenim ceea ce suntem, ceea ce putem fi, dar aceasta nu prin izolare, ci prin comuniune strânsă cu „sufletul lumii" (Ondine). Fie și un fapt mic poate provoca războaie și dezastre, într-o lume care s-ar înstrăina de adevărurile și înțelesurile libertății *(Războiul Troii nu va avea loc – La Guerre de Troie n'aura pas lieu)*. Trebuie să lăsăm imaginației posibilitatea de a-și întinde aripile; această imaginație există în fiecare din noi, așteptând s-o descoperim și să-i stimulăm cu generozitate zborul (Electra).

Şi în legătură cu Giraudoux, judecata comună se întreabă dacă teatrul lui va putea sau nu să înfrunte posteritatea. Poate că nu au dreptate nici opiniile care îl aşează de pe acum lângă Racine, nici acelea care formulează îndoieli sau rezerve sceptice. Acestea din urmă consideră că în teatrul lui Giraudoux există o anume paradare de ipostazieri poetice, de anacronisme, de preţiozităţi, de plutiri într-o ceaţă de real şi ireal, toate interesante şi sugestive ca procedeu literar, dar nu şi ca putere activă de comunicare dramatică.

Oricum, o antologie de teatru – nu numai privind epoca modernă, ci creaţia dramatică în general – nu ar avea dreptul să treacă uşor peste o seamă de scene memorabile, atât ca idee şi mesaj, cât şi ca formă de exprimare poetică. Cităm dintre acestea: scena de rămas bun a personajului Siegfried-Forestier de la generalii Waldorf şi Ledinger (Siegfried); discursul lui Hector adresat celor morţi *(Războiul Troii);* dialogul dintre Electra şi Egist, cu străduinţa acestuia, la început un oportunist de a se apropia prin ceva de măreţia şi demnitatea adversarei sale (Electra); ş.a.

4. Eclectism poetic

Denumirea de «teatru poetic» e largă. O atribuim, în genere, formelor de teatru antirealist şi mai ales antinaturalist, hotărât să readucă pe scenă magie şi incantaţie literară, aceasta nu doar pentru delectări completative, ci şi cu tot atâtea intenţii de militantism spiritual. Ne aflăm de fapt într-un peisaj multiplu, variat, cu antene deschise în direcţii diferite, reflectând în eclectismul său ideatic şi estetic stări de spirit, procese şi opţiuni caracteristice ale sensibilităţii contemporane.

O seamă de reprezentanţi ai mişcării vor veni în teatru relativ târziu, după ce mai întâi s-au definit cu strălucire ca romancieri, filosofi sau eseişti.

Henri de Montherlant s-a impus în teatru începând abia din 1941. În piesele sale – Regina moartă *(La Reine morte), Malatesta, Stăpânul din Santiago (Le Maître de Santiago)* –, întocmai ca în romanele scrise anterior, vom regăsi alternări între lirism şi senzualitate, totul cu presimţirea sau chiar intuiţia unor valori eterne, capabile să se înalţe peste convenţii şi contingenţe. *Georges Bernanos*, în *Dialogurile Carmelitelor (Les Dialogues des Carmélites),* îmbracă în patetism catolic o lecţie de filosofie morală cu înţelesuri generale: «...murim unii pentru alţii şi poate unii în locul altora...». Filosoful *Gabriel Marcel* include în opera sa dramatică – *Graţia (La Grâce), Privirea nouă (Le Regard neuf), Capela arzândă (La Chapelle ardente)* – o sinteză de priviri metafizice cu preocupări imediate de moralist; este o încercare de-a înfăţişa tragicul alienării, într-un teatru pe care îl numeşte «teatrul sufletelor în exil». Teatrul lui *François Mauriac* a fost privit mai mult ca o „tentativă", nu şi ca o ancorare într-un destin dramatic propriu-zis. Transpusă pe scenă, trebuind deci să sufere constrângerea dialogurilor şi a situaţiilor cerute de acţiunea dramatică, poezia din romanele sale, şi anume acel climat uman stăpânit de angoase dar luminat din când în când de sclipiri celeste, nu s-a mai putut realiza în măsură egală ca în romane. Reţinem, totuşi, că în *Les Mal Aimés* (1945), ideea conducătoare se desluşeşte pătrunzător, cu putere propagatoare: „...aparţinem, cu picioarele legate, unor făpturi care ne iubesc şi pe care noi nu le iubim...". La *Julien Green,* teatrul devine «experienţă». Temele tratate (în *Sud, Duşmanul, Umbra*) pun în cauză situaţii ambigui, deconcertante: cugete dispuse să găsească mai mult adevăr în ceea ce nu se vede decât în ceea ce se vede, salvări sufleteşti putând să însemne totodată şi naufragii umane, o fascinaţie a vieţii putând să fie totodată şi oribilă, şi delicioasă.

Omagiul pe care toți acești autori l-au putut aduce ideii de teatru și formei dramatice este mare. Pagina de literatură pe care au înscris-o se află în atenția culturii contemporane. Părți întinse din dezbaterea literară la care asistăm în epoca noastră, atât în ce privește conținutul tematic cât și modalitatea stilistică, se întemeiază pe aceste texte. Pe scenă, însă, ecoul produs rămâne sub semne de întrebare. Se confirmă, încă o dată, că între roman și teatru pot exista apropieri, paralelisme, căutări și experiențe comune, soluții de întrepătrundere sau chiar de adaptări reciproce, nu însă și identități propriu-zise. Înțelegem, de aceea, pentru ce dintre toți reprezentanții teatrului poetic contemporan doar puțini sunt aceia care vor ajunge să cucerească efectiv scena, publicul și repertoriile vremii. Ne gândim, anume, la aceia care, mai mult decât o artă de analize și de speculații meditative, au știut să vadă în teatru, cu preferință, o artă de sinteze și mișcare. Și am putea să adăugăm: la aceia care nu s-au cantonat în opera lor dramatică la câteva postulări anumite, ci au imprimat acestei opere ceva din eclectismul vieții.

Jean Cocteau (1889–1963) se numără printre aceștia din urmă. Curba pe care a înscris-o în teatru este enormă. Privită de la distanță, activitatea lui ca om de teatru are înfățișare de arabesc; există însă în ea și elemente capabile să-i dea convergență, asigurându-i o unitate.

Cocteau s-a simțit întotdeauna poet, dar nu atât ca autor de versuri, cât ca îndrăgostit de mituri, de incantații, de mistere, de farmecul ascuns al vieții. A început pe baricade ale avangardei; cu timpul, însă, și-a impus rigoare, exegeză, ieșire din facilitatea spumoasă și experiențialistă. S-a îndoit de multe – de viață, de zei, de oameni, de logica evenimentelor – nu însă și de vocația lui poetică, deopotrivă și de forța salutară a muncii. Arta îi părea un domeniu în care nu am avea dreptul să facem discriminări ori să stabilim ierarhii de un fel sau altul. Înțelegea să se oprească asupra fiecăreia în parte, parcă într-o străduință de a o sonda până în conținuturile ei ultime: „Dacă scriu, scriu; dacă desenez, desenez; dacă aleg să mă exprim prin ecran, mă despart de teatru; dacă merg la teatru, părăsesc filmul; în ce privește le violon d'Ingres, aceasta îmi va părea întotdeauna cea mai bună dintre viori...".

Să desfășurăm, în fugă, aspecte caracteristice din filmul vocației amintite. În perioada premergătoare primului război mondial: prietenie spirituală cu Apollinaire și Diaghilev, interes pentru mișcarea cubistă, participare la agitația produsă în spiritele vremii de către baletul rus; curând după armistițiul din 1918; prezență activă în avangarda literară, critică muzicală, militare antiwagneriană, purtător de cuvânt al reformei propuse de *Grupul celor șase* (Mihaud, Poulenc, Honegger ș.a.); cu timpul: autor de scenarii pentru balet, de librete pentru opere și oratorii, de scenarii cinematografice, chiar și de o mică dramă pentru clovni. Paralel cu acestea, și o creație dramatică propriu-zisă: piese fanteziste (*Boul pe acoperiș – Le Boeuf sur le Toit,* 1920; *Căsătoriții din turnul Eiffel – Les Mariés de la Tour Eiffel,* 1924); o încercare de reluare modernizată a lui Shakespeare (*Romeo și Julieta,* 1926); încercări similare privind tragedia antică (*Orfeu*, 1927; *Antigona*, 1928; *Mașina infernală – La machine infernale,* 1935); o piesă cu personaj unic (*Vocea umană – La Voix humaine,* 1930); o dramă burgheză, cu vădite influențe freudiene, tratând psihanalitic un conflict familial între generații (*Părinții teribili – Les parents terribles,* 1938); o tragedie tratând în factură clasică un subiect medieval (*Renaud și Armida,* 1943); o dramă cu înfățișare romantică (*Vulturul cu două capete – L'Aigle à deux têtes*, 1946); ș.a. trebuie să includem în această panoramă, și contribuția de pionier a lui Cocteau în direcție cinematografică. Se numără printre primii scriitori de autoritate care au înțeles și au ținut să facă dovada că ecranul poate duce la forme de artă, că poate include în el poezia, tot atât de bine ca și romanul sau teatrul. Îmbinând munca de autor cu cea de regizor și tehnician de platou, Cocteau a putut să precizeze: „Metoda mea e simplă:

nu urmăresc poezie, cu dinadinsul; aceasta, când e, trebuie să rezulte de la sine; mă gândesc că o poate speria, fie rostindu-i doar numele".

Critica însă discută „cazul" Cocteau. Auzim curent o întrebare de felul acesteia: «ce va rămâne din acest scriitor, din efervescența lui neîntreruptă, din varietatea domeniilor pe care le-a îmbrățișat?» Adevărul e că pe Cocteau l-a interesat să propulseze, nu să rămână. Iubea deschiderile mai mult decât fixarea. „Este în datoria poetului să hărțuiască necunoscutul" – în această declarație, Cocteau se rezumă și pe sine ca om, își definește și arta. Rămâne de văzut dacă vreuna din piesele sale va rezista timpurilor. Ceva, însă, este sigur: Cocteau a iubit arta în integritatea ei, a văzut în teatru o tribună a înnoirii spirituale, a înțeles că și în teatru – cu nimic mai puțin decât în alte ramuri de creație artistică – farmecul și prospețimea poetică reclamă muncă, exegeză, pasiune.

Păstrându-se în această ambianță de teatru poetic, însă totodată ținând seama cu luciditate practică de preferințele și sugestiile publicului mare, *Jean Anouilh* (n. 1910) ni se înfățișează azi, dacă nu un autor dramatic în totul reprezentativ, în orice caz unul dintre cei mai populari.

Trebuie să reținem, mai întâi, această declarație programatică, adevărată profesiune de credință a scriitorului: „Onoarea, pentru un autor dramatic, este să devină fabricant de piese. Datoria noastră, în primul rând, este să răspundem unei necesități a comedienilor, aceea ca în fiecare seară să joace piese pentru un public care vine la teatru ca să uite de plictiseală și de moarte. Și dacă după aceea, din când în când, ar putea să iasă la iveală și o capodoperă, atunci, cu atât mai bine!" Autorul, aici, nu minimalizează și nici nu vulgarizează, cum s-ar părea; vorbește pe de o parte ca un om de teatru care cunoaște de aproape toate secretele și sforile meșteșugului, pe de altă parte și ca om de autentică vocație literară, izbutind ca în eclectismul său artistic să implice și să sudeze valori uluitor de diferite: probleme de viață și destinație umană ca în tragediile antice, jocuri spumoase ale contrarietății sufletești ca în comediile lui Marivaux, extravaganțe, situații și personaje mondene de tip Flers-Caillavet, armonii poetice ca în comediile și proverbele dramatice ale lui Musset, reluări de momente și evenimente istorice ca în dramele lui Bernard Shaw, efecte de suprafață ca în piesele bulevardiere, frumuseți de un ordin oarecum sofisticat ca în teatrul lui Giraudoux. De altminteri, acestuia din urmă i se recunoaște de-a dreptul tributar: „...am învățat de la el că în teatru se poate veni cu o limbă poetică, artificială, de natură adesea să devină mai reală și mai comunicativă decât conversația redată după note stenografice".

Publicându-ți piesele în volume, Anouilh stabilește și o clasificare: piese negre (pièces noires), piese roz (pièces roses), piese strălucitoare (pièces brillantes), piese scrâșnitoare (pièces grinçantes), piese costumate (pièces costumées). Nu am putea spune că formula e în totul fericită; în loc de-o imagine de ansamblu a vieții, cum probabil a existat în intenția autorului, ea ne poate sugera mai degrabă diviziuni și rupturi în cuprinsul acesteia.

Așa-numitele «piese negre» sunt străbătute de idei pesimiste. Bogăția – în speță banii – poate fi o piedică a fericirii; bogații și săracii își apar unii altora ca două rase diferite, și nu atât prin calitate morală – pot fi buni ca și răi atât unii cât și alții – cât ca putere de cunoaștere, de înțelegere, de interpretare a lumii (*Sălbateca – La Sauvage; Invitație la castel – L'Invitation au Château* ș.a.). Memoria poate fi tot atât de iremediabilă ca și sărăcia; a avea un trecut, un trecut indestructibil, obsedant, în care nimic nu mai e purificabil, este a avea asupra ființei tale o povară și o persecuție față de care doar moartea poate veni cu ceva salutar (*Călătorul fără bagaje – Le Voyageur sans bagages*; *Eurydice; Roméo și Jeannette*).

Aşa-numitele „piese roz" plutesc în ambiguitate. Par mai greu de definit decât celelalte. Încep sub semne promiţătoare dar sfârşesc aproape de regulă cu resemnări dureroase, cu reveniri deprimante la condiţia din care s-a încercat o evadare *(Întâlnire la Senlis – Rendez-vous de Senlis; Balul hoţilor – Le Bal des Voleurs).*

Deosebirea dintre aceste piese şi acelea pe care autorul le denumeşte «piese strălucitoare» nu ne spune ceva prea deosebit. Şi în acestea, ca în piesele negre, găsim puterea de corupţie a banului, false splendori, monştri cu autoreolă, sălbăticii egoiste, iubiri care încetează înainte de a fi încercat să trăiască propriu-zis, cinisme de un fel sau altul, forme de neant sufletesc şi moral, mistificări şi mistificatori cărora totuşi li se dă câştig de cauză. Însă toate acestea nu se mai petrec direct, violent, îndemnându-se la atitudini rechizitoriale, ci ni se înfăţişează camuflate în fericiri şi voluptăţi sclipitoare, în revărsări de vervă, în procedee agreabile de „teatru în teatru", în dialoguri ingenioase (*Colombe; Repetiţia – La Répétition; Amorul pedepsit – L'Amour puni; Hurluberlu;* ş.a.).

Într-un fel, „piesele scrâşnitoare" *(Valsul toreadorilor – La Valse des Toréadores; Ornifle; Bietul Bitos – Pauvre Bitos; Orchestra – L'Orchestre; Grota – La Grotte),* indiferent de finalurile lor oarecum edulcorate, sunt şi ele tot piese „negre". Nota satirică predomină; râsul sau zâmbetul pe care ni le stârnesc au în ele ceva amar, necruţător. Stăruieşte tot timpul un rău general; avem înaintea ochilor o umanitate vicioasă, ridicolă, smulsă parcă iremediabil din matca onestităţii, a bunei-cuviinţe, a simţului estetic. Femeile – fără excepţie – au amanţi; adesea, soţii ştiu aceasta şi tolerează faptul, fie din cinism fie din inerţie sufletească. Galeria se continuă cu bătrâni libidinoşi, cu tineri cinici şi dispuşi să ia în zeflemea totul, cu generali de vodevil, cu soţii geloase din principiu sau din ipocrizie, cu obsedaţi sexuali, cu bărbaţi terorizaţi până la ridicol de ameninţarea îmbătrânirii, cu oameni care trec prin viaţă cunoscând doar suprafaţa ei, cu clienţi ai boâte-lor de noapte ş.a. Autorul manevrează toate aceste personaje cu abilitate teatrală, cu trucuri din arsenalul vodevilului şi al teatrului bulevardier, într-un ton de veselie uşoară putând să lase impresia că sunt în joc nu oameni, ci marionete. În realitate, nu sunt marionete, ci făpturi umane cărora autorul le-a lăsat şi posibilitatea să sufere, conferindu-le astfel valoare dramatică.

În rândul „pieselor costumate" două se impun în mod deosebit: *Ciocârlia (L'Alouette)* şi *Beckett.* S-ar spune – pe deasupra atâtor anacronisme evidente, câteodată chiar ostentative – că avem de-a face cu reconstituiri istorice. De fapt acestea, ele propriu-zis, rămân în marginea preocupării. Punând în cauză două personaje notorii – Ioana d'Arc, Thomas Beckett, arhiepiscopul de Canterbury – autorul şi-a ales pretexte pentru a dezvolta o anume filosofie a istoriei, concepută în genere cu criterii indulgente, concesive, cu un realism parcă scepticizant, dar şi cu unele punctări de lumină, răsărind fie prin apariţii providenţiale, fie prin funcţionarea imanenţelor.

O bună parte din critica vremii proclamă *Antigona* drept capodopera prodigiosului autor. Adevărul e că înţelesurile şi dezbaterile pe care le poate pune în mişcare această operă sunt pe deasupra diviziunilor amintite până aici. Cadrul este de un modernism excesiv, aproape ca într-un roman poliţist. S-ar părea, chiar, că aducerea mitului antic într-un asemenea cadru poate avea în ea ceva blasfematoriu. Vom recunoaşte, însă, că aceste inovaţii, departe de a micşora tensiunea problematică în cauză, dimpotrivă, îi vor imprima un plus de actualitate, cu raportare la fapte şi situaţii, nu numai la idei ori de categorii filosofice. Antigona refuză să se supună reţelei de minciuni pe care i-o propune societatea cu interesele, instituţiile, convenţiile sau felul ei de a înţelege filosofia fericirii. Nu acceptă de la nimeni, indiferent ce argumente i s-ar înfăţişa, o altă viaţă decât pe aceea capabilă să exprime legea ei interioară.

Ne-o definesc cuvintele: „Nu vreau să înțeleg...; sunt aici pentru a vă spune nu și pentru a muri...". Piesa a fost reprezentată pentru prima oară la Paris în 1942, în plină Rezistență; rezonanța morală pe care aceste cuvinte au putut s-o aibă atunci în cugetele franceze a rămas memorabilă.

În legătură cu Anouilh, a cărui activitate se află încă în plină desfășurare, comentatorii își pun și această întrebare: este artistul și un militant moralist? Răspunsul nu ar putea fi dat în mod simplu cu da sau nu; situația în cauză comportă nuanțe și întrepătrunderi delicate, întrucât așa cum e limpede că în concepția scriitorului se află trăsături de mizantropie, nu mai puțin limpede apar și cortegii întregi de accente opuse acestora, în speță accente de simpatie umană, de prietenie, de uitare.

Teatrul poetic european trebuie să înregistreze printre ilustrările lui caracteristice și pe aceea marcată de ***Gabriele d'Annunzio*** (1863–1938). Scena italiană, în perioada cuprinsă între sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, trecea printr-o pronunțată stare de criză. Opera italiană, într-adevăr, inunda Europa; teatrul, în schimb, se mulțumea cu realizări mediocre sau cu importarea de repertorii străine, în special pariziene. D'Annunzio, acționând nu atât cu criterii de om de teatru cât ca artist individualist aplecat spre căutări și experiențe, și-a impus ca în această situație încărcată de realism burghez – să aducă regenerare printr-un aflux substanțial de poezie, în concepție ca și în stil.

Inițiativa scriitorului italian va cunoaște o curbă sinuoasă. Primele încercări – *Visul unei dimineți de primăvară* (1898), *Visul unei seri de toamnă* (1899) – nu au plăcut. Erau mai mult poeme dialogate decât drame propriu-zise. Intrigă redusă, aproape inexistentă; și în totul un tragism neconvingător, afectat, rezultând mai mult din întoarceri de program la surse clasice decât dintr-o frământare autentică a datelor și situațiilor puse în cauză.

Nici alte trei piese următoare – *Orașul mort (La città morta,* 1898), *Gioconda* (1899), Gloria (*La Gloria,* 1913) – nu vor avea o soartă mai fericită. Stilul căutat al autorului, convenabil poate la lectură, convenabil desigur și temelor tratate – între femeia iubită și inspiratoare artistul alege pe aceasta din urmă, pentru un destin politic este sacrificată o iubire – nu putea să convină în măsură egală și spectatorilor.

Menționăm, însă, și succesele: ***Francesca da Rimini*** (1902) – o poveste dureroasă de iubire, într-o ambianță medievală sângeroasă, viziune diferită de aceea a romanticilor; *Fiica lui Jorio* (1904) – dramă țărănească, încărcată de misticism violent, cu oscilări între animalitate și sfințenie sau între crime și acte de credință, cu bogăție de colorituri intense, cu personaje stăpânite de misterul adânc, de nepătruns, al tumultului lor interior; *Făclia sub obroc (La fiaccola sotto il maggio,* 1905) – tragedia unei răzbunări; *Mai mult decât iubirea* (*Più che l'amore,* 1906) și *Corabia (La Nave)* – reluări ale unor teme mai vechi, oarecum pledoarii pentru drepturile omului superior și pentru victoria spiritului asupra voluptății carnale.

Prin intenție ideatică, deopotrivă și prin poezia exprimării, teatrul lui d'Annunzio este un teatru edificator. A luptat pentru a scoate scena italiană de sub diferite servituți spirituale, unele din acestea legate de realismul brutal al dramelor burgheze, altele provenind de la clișee pseudo-romantice sau pseudo-istorice. Faptul e important și semnificativ; a înscris în cultura epocii un act memorabil de apărare a ideii de teatru.

Să poposim, o clipă, și în spațiul iberic. Vom întâlni, și aici, încercări străruitoare, pe alocuri de-a dreptul patetice, de a salva teatrul de corupția „buvelardului" și a modelor „astracanada". Teatrul, deopotrivă și aceia care îl reprezintă, nu trebuie să se despartă de misiunea lor profundă, punând anume străluciri sau succese de moment mai presus de principii și esențe. Teatrul e dator să exprime nu dorințele sau aplecările unei clientele, ci permanențe

morale şi spirituale ale societăţii umane. Chiar dacă dintr-un motiv sau altul această societate s-ar arăta ingrată, ostilă, neînţelegătoare sau indiferentă, teatrul e ţinut să lupte mai departe, să-şi suporte inactualitatea, să rămână activ şi încrezător în prerogativele sale, să-şi apere oricum şi oricând ideea, eventual fie doar pentru el însuşi sau pentru puţinele conştiinţe care i-ar rămâne credincioase.

Miguel de Unamuno (1864–1936) se află în centrul acestei mişcări. Dar acesta e prea profesor, prea erudit, prea moralizant, deopotrivă prea epic şi romanesc în viziunea sa de viaţă, pentru a fi în măsură egală şi om de teatru. S-a şi spus, de aceea, că temele sale – opoziţii, contradicţii, personaje umane care se obstinează în rătăcirile lor, condamnări intime la singurătate ori la promiscuitate sufletească, revolte pornite dintr-un sentiment tragic al existenţei, ceva ca de neant care se instalează în detrimentul concretului – s-ar potrivi mai bine în romane decât pe scenă. Practic, repetăm, rareori situaţiile, personajele şi deznodămintele forţate din dramele lui Unamuno – *Niebla, fratele Juan (El hermano Juan), Un om dintr-o bucată (Todo un hombre), Umbre de vis (Sombras de sueño)* ş.a. – ar putea să realizeze pe scenă starea de catharsis. Însă, oricum, pledoaria pentru teatru şi pentru implicaţia lui poetică, închisă în aceste drame, se impune. Unamuno socotea că teatrul poate deveni mai viu şi mai adevărat decât realitatea însăşi, iar personajele mai autentice decât oamenii propriu-zişi. Cerea ca spectacolul să fie conceput în aşa fel încât distanţa dintre public şi scenă să dispară, acestea contopindu-se în magia aceleiaşi ficţiuni.

Federico Garcia Lorca (1898–1936) aparţine deopotrivă poeziei şi teatrului. I s-a întrerupt, firul vieţii în mod intempestiv, prematur, desigur înainte de a fi ajuns în punctul maxim al creaţiei sale literare. A fost împuşcat de garda civilă franquistă, în ziua de 19 august 1936. Teatrul pe care l-a scris poartă în totul întipărirea unei sensibilităţi afective, înfiorate de dramele vieţii şi ale lumii contemporane. Subiectele dramelor sale pornesc de la fapte banale. Izbuteşte, însă, ca în cuprinsul adânc al acestor fapte să descopere semnificaţii, încordări ale dramei umane, sensuri de viaţă, majoritatea acestora cu înţelesuri dureroase, aproape tragice.

În *Nunta însângerată (Bodas de sangre),* eroina ştie bine că acţiunea ei va costa viaţa a două fiinţe care o iubesc deopotrivă, dar merge mai departe, neputând să se oprească; o fatalitate, parcă, se dovedeşte mai puternică decât argumentele gândirii şi ale sentimentelor. *Yerma* ne face să simţim strigăte de disperare ale maternităţii frustrate. *Casa Bernardei Alba (La casa de Bernarde Alba)* este o dramă a claustrării, cu îngenuncherea aspiraţiei la iubire şi libertate. Piesa a fost scrisă în 1936, în timpul războiului civil. I se atribuie şi un înţeles politic; casa cu ferecări a Bernardei, ca şi firea tiranică a acesteia, sunt o imagine a Spaniei contemporane, stăruind să rămână într-o mentalitate feudală. Cele trei piese amintite alcătuiesc o trilogie rurală, cu situaţii modeste, cu personaje luate dintr-o lume obişnuită, într-un cadru de pitoresc naţional amintind în totul tradiţia moştenită de la Lope de Vega; le străbate însă şi un fir conducător, de intensitate dramatică, privind un rău inerent, universal, inclus în însăşi condiţia noastră de făpturi umane.

Începând din 1931, Lorca a condus „La Barraca", un teatru ambulant, cu egidă universitară, având în sarcina lui să propage, până în unghiurile cele mai îndepărtate ale ţării repertorii clasice ale creaţiei naţionale spaniole. S-a dăruit acestei activităţi cu pasiune. Ultima parte a vieţii sale a fost în întregime închinată teatrului. Întreaga sa concepţie, ca şi profesiunea lui de credinţă, tresaltă în cuvintele: „Prin teatru, poezia se desprinde din carte şi se încarnează;...atunci ea vorbeşte, ea strigă, ea plânge şi disperă...".

5. Deschidere spre teatrul absurd: Pirandello

Apariția lui ***Pirandello***[1] în teatru a fost un fapt nou, neașteptat, deschizător de orizonturi și situații, punând dintr-o dată în stare de efervescență întreaga conștiință teatrală a lumii. Scriitorul și-a început cariera de dramaturg târziu, la vârsta de cincizeci de ani, după ce își formase reputația literară prin câteva romane și un mare număr de nuvele. Va relua în drame o seamă de teme tratate anterior în proza sa narativă. În nuvele, unele din aceste teme au trecut aproape neobservate; pe scenă, însă, au căpătat dintr-o dată relief și notorietate. Poate nici un alt scriitor contemporan, ca Pirandello, nu a găsit în forma teatrală un mijloc mai sugestiv și mai eficace pentru a-și comunica viziunea sa despre om și despre problemele de conștiință ale acestuia.

Ce anume putem remarca în această viziune? Ființa umană – în optica scriitorului italian – denotă o personalitate inconstantă, labilă, parcă într-un fel de căutare oarbă de sine însăși. Își rămâne străină sieși, ca și altora; incapacitatea de sesizare este reciprocă. Să presupunem, totuși, că prin voință sau prin intuiție eul propriu ar ajunge la o imagine anumită despre sine; dar imediat după aceea, aflându-se în bătaia fie și a unor priviri neînsemnate dinafară, agregarea dobândită se va descompune sau va intra într-o ceață făcută să tulbure totul în jurul ei. De fapt, această dezintegrare nu este numai a individului, ci privește deopotrivă și lumea din care acesta face parte, o lume de aparențe, variabilă la nesfârșit, putând să se schimbe în funcție de împrejurări sau de ochiul care o privește.

Ne putem întreba dacă această relativizare perpetuă reprezintă în spiritul scriitorului rezultatul matur al unor experiențe personale de viață sau sunt rezultatul unor reflecții filosofice legate de lectura și formația sa profesorală. S-ar putea, în cazul de față, ca adevărul să țină de ambele coordonate. Contradicția dintre real și imaginar, dintre existență și aparență, ca și fenomenele de incoerență pe care aceste contradicții le pot produce în manifestările eului, constituiau motive de dezbatere în seminariile filosofice din Germania, acelea pe care Pirandello le-a frecventat îndelung în perioada studiilor sale universitare. Pe de altă parte, e posibil ca tragicul acestor contradicții, mai ales cu implicațiile lui de ordin psihologic, să-i fi fost întreținut și de evenimente dureroase, apăsătoare, din viața sa personală și familială.

În genere, filosofia din dramele lui Pirandello este o filosofie amară. Nota pe care ne-o transmite aproape de regulă este una de scepticism ironic. Destinul psihologic al omului îi apare ca încărcat de absurdități. În încercările eventuale de a birui aceste absurdități, în parte sau în întregime, vede forme zadarnice de vanitate *(Mathias Pascal).* Adevărul poate fi unul sau altul, după voința sau aplecările fiecăruia; de aceea suntem ca oameni atât de singuri, în imposibilitate de a ne înțelege fie și asupra unor fapte obișnuite ale vieții. Dacă totuși oamenii

---

1 Luigi Pirandello a trăit între anii 1867–1939. A făcut studii universitare la Palermo, Roma și Bonn. A fost gazetar, scriitor, profesor de literatură italiană la Instituto Superiore di Magistero. O dramă familială îndelungată – boala incurabilă a soției sale – i-a influențat desigur psihologia în direcție pesimistă. Celebritatea i-a venit prin teatru. În plină maturitate și glorie s-a complăcut să cunoască viața vagabondă a omului de teatru, să participe la punerea în scenă a pieselor sale, să se apropie practic de contradicțiile și paradoxurile existenței, să-și versifice – parcă – ipoteza sa scumpă, și anume contrastul ireversibil dintre natura nemărginită a vieții și datele măsurate ale cunoașterii și acțiunii noastre obișnuite.

Piese celebre: *Fiecare cu adevărul său (Cosi è se vi pare), Dar nu este un lucru serios (Ma non è una cosa seria), Jocul rolurilor (Il giucco delle parti), Totul pentru mai bine (Tutto per bene), Ca înainte, mai bine ca înainte (Come prima meglio prima), Șase personaje în căutarea unui autor (Sei personaggi in cerca d'autore), Henric al IV-lea, A îmbrăca pe cei goi (Vestire gli ignudi)* ș.a.

își întind câteodată și unele punți, lăsând impresia că măcar anume comunicări și consolări devin posibile, aceasta se petrece mai mult prin milă, printr-un fel de caritate sufletească, decât prin judecată sau prin transformări durabile de *esență (Fiecare cu adevărul său)*. Eroul din *Henric al IV-lea* va alege să simuleze mai departe nebunia, aceasta constituindu-i și o pedeapsă, și o formă de eliberare spirituală, de fapt singura care putea să-i stea la dispoziție. Cine, în rețeaua de evenimente înconjurătoare și în mulțimea de fantome ale trecutului care ne inundă personalitatea, ar avea curajul să proclame libertatea personalității?

Deși artificios, sofisticat, cu ascuțișuri și paradoxuri străine adesea de vederile simțului comun, teatrul lui Pirandello a cucerit repede multe scene ale lumii, și-a constituit un public pe cât de variat tot pe atât de credincios, a trezit mișcări de opiniei, a devenit în căutările teatrului contemporan un punct de reper. În atâtea alte cazuri, știm, piesele cu conținut metafizic, cu premise abstracte, ținând să demonstreze sau dimpotrivă să plutească în ambiguitate, nu au putut să treacă rampa. Succesul lui Pirandello, totuși, este explicabil. Piesele sale nu sunt numai filosofice ci și reale. Medicul mic-burghez, în care își situează cele mai multe acțiuni, seamănă cu acela la care s-au oprit multe din repertoriile tradiționale. Stilul este simplu, comunicativ, obișnuit. Fondul filosofic nu este arătat în mod ostentativ, tezist, ci este conținut în mersul acțiunii. Există în ele un tragic al existenței, dar nu înfățișat direct, cutremurător, ci rezultând mai târziu, după consumarea scenică, prin convorbirile spectatorilor cu ei înșiși. În plus, acest teatru venea într-o epocă în care viața socială și procesele lumii începeau să fie muncite de probleme grele, apăsate de incertitudini fundamentale. Și încă o caracteristică importantă; personajele nu se agită ca niște marionete, nici nu sunt mișcate doar dinafară ca pe o masă de șah, ci își au și o determinare a lor, cu rădăcini într-o unitate dureroasă.

6. Teatrul absurdului sau antiteatrul

Ambele denumiri – și cea de „absurd", și cea de „antiteatru" – au sonorități ciudate. În primul moment, s-a părut că vor să jignească judecata comună, producând cu dinadinsul provocări avangardiste și impresii de perplexitate. Cu timpul, ideea lor și-a făcut drum în spirite, și-a găsit corespondențe cu anume, părți din mentalitatea vremii, a căpătat certificat de existență atât pe linie speculativă cât și pe aceea de teatru angajat.

O primă trăsătură a teatrului absurd: nu va reclama, nu va împrumuta nimic de la teatrul clasic, cu datele și implicațiile lui psihologice. O altă trăsătură: refuzul raționalului; chiar dacă nu proclamă aceasta în mod expres, o gândește contextual. Spectatorul nu trebuie transformat într-un elev, căruia să i se dea lecții sau asupra căruia să se încerce edificări ca de pe catedră. Nu e nevoie, deci, să se dezbată pe scenă „probleme", indiferent de ce ordin ar fi acestea și cu ce obiective. Situația dramatică trebuie realizată în cugetul spectatorului în mod direct, simplu, nu obligându-l să contemple de la distanță evenimentele petrecute pe scenă, ci ajutându-i să participe la acestea, eventual să se confunde cu ele. Intriga rămâne cu totul în umbră; situațiile de asemenea. Locul lor îl vor lua acum diferite construcții grotești, încrucișări de paradoxuri, forme de fantastic rece și descarnat, pretexte pentru dialoguri aberante.

Judecând după anumite aparențe, s-ar părea că acest teatru a ținut, cu dinadinsul să treacă drept un joc atroce, dispus să ia totul în derâdere (unii comentatori îl și denumesc: „teatru al deriziunii"), să împingă drepturile avangardismului până departe, să propage cu voluptate semne de scepticism și negație, să se complacă în atitudini contestatare. E necesar, totuși, să privim lucrurile și dincolo de aceste aparențe. Evenimentele legate de pregătirea și

desfăşurarea celui de-al doilea război mondial, deopotrivă şi alte evenimente care i-au urmat, cu obsesia cataclismului atomic în aer, au zdruncinat conştiinţe, au semănat panică în suflete, au imprimat şi continuă să imprime în sensibilitatea comună o stare prelungită de angoasă. Fapte, instituţii, table de valori, forme şi norme de viaţă – toate acestea considerate înainte ca reprezentând pârghii durabile ale civilizaţiei şi ale condiţiei umane – s-au văzut dintr-o dată ameninţate din rădăcini, condamnate la pieire, într-o lume înfricată şi parcă smulsă din matca deprinderilor ei constitutive. Absurdul, deci, s-a instalat parcă în lume, ca un mod al ei de a fi sau ca o stare endemică. Teatrul amintit, cu denumirea lui în consecinţă, se situează în acest climat moral şi psihologic. Metafora din el nu este numai un joc grotesc de imaginaţie sau de speculativitate contestatară; reprezintă, deopotrivă, reflectarea unor realităţi curente într-o anume conştiinţă sensibilă a epocii, desigur şi o formă de denunţare dublată de îngrijorări spirituale şi avertismente.

E greu, ca în reţeaua complexă şi subtilă a manifestărilor de teatru din ultimele decenii să putem desluşi cu precizie momentele de incipienţă şi apoi etapele de agregare propriu-zisă ale teatrului absurd. E greu, de asemenea, să delimită, exact între acest teatru şi alte forme congenere, în speţă teatrul poetic, teatrul de idei sau teatrul politic. Procesul este prea aproape de noi; suntem încă prea angajaţi în manifestarea lui sincretică, pentru a-l putea privi cu toată liniştea şi cu tot discernământul de rigoare. Putem totuşi afirma că expresionismul i-a dat oarecum cale liberă şi că dramaturgi ca Pirandello, Lorca şi Brecht pot fi număraţi printre precursori.

Câteva referiri, în cele ce urmează, la principalii lui reprezentanţi.

Teatrul lui ***Eugen Ionescu***[1] stăruieşte în ideea de angoasă. E vorba de o stare ambiguă, plutind între vis şi realitate, între aparenţă şi adevăr, în genere stranie, făcută să deprime, oricum să lase şi să întreţină în cugete un sentiment amar şi deconcertant. S-ar spune că scriitorul ia în derâdere totul, răsturnând imagini constituite, dezintegrând realităţi curente, proclamând înţelesuri exact contrarii celor acceptate în mod obişnuit. «Căci comicul este tragic, şi tragedia omului este derizorie»; în această idee aflăm în rezumat un sistem de gândire, deopotrivă şi sursa unui întreg procedeu estetic.

Se declară război conformismelor; suntem purtaţi într-o lume de insignifianţă generală, în care duratele se suprapun, ierarhizările dispar, adevărurile se confundă; ni se zugrăveşte o umanitate mizerabilă, în situaţia de victimă a existenţei sau de simplă figurantă în cuprinsul acesteia. Omul este adus într-o stare de spirit perplexă, ajungând să se desprindă de sine, îndoindu-se că ar mai putea să reprezinte ceva; este încercuit, se simte aprioric vinovat şi învins, este obsedat de uzura timpului şi ameninţarea bătrâneţii, este prizonierul unor rituri domestice sau profesionale, este condamnat să vieţuiască printre semeni cu care nu poate comunica, îşi petrece existenţa ca într-un infern modern din care, ca şi în infernul clasic, nu există mijloc de scăpare.

Mijlocul comun prin care Eugen Ionescu va face să răsune această partitură este limbajul. Intervenţia acestuia este atât de marcată, încât devine aproape personaj. Fraze stereotipe, fraze

1 Scriitor francez de origine română. S-a născut în 1912 A debutat în 1950 cu *Cântăreaţa cheală (La cantatrice chauve)*. Au urmat: *Scaunele (Les Chaises), Victimele datoriei (Victimes du devoir), Cum să scăpăm de el (Comment s'en débarasser), Ucigaş fără simbrie (Tueur sans gages)* ş.a. Rinocerii a cunoscut o carieră mondială, în toată puterea cuvântului. semnul de ordin al interpretării l-a dat J.-L. Barrault. *Regele moare (Le roi se meurt)* a marcat o treaptă filosofică în concepţia de teatru a scriitorului. Pe scena Comediei Franceze şi-a făcut intrarea cu *Setea şi foamea (La soif et la faim)*. În volumul *Note şi contranote*, Eugen Ionescu a adunat eseuri, conferinţe, idei, interpretări, multe din acestea cu referire la teatru. În 1970 a fost ales membru al Academiei Franceze.

contradictorii, repetări, platitudini, ticuri verbale, automatisme, dialoguri fără sens, noţiuni cu semnificaţii inversate, jocuri sonore golite de orice idee, cuvinte în care valoarea de semn s-a anulat, construcţii verbale reduse mecanic la simpla lor literalitate ş.a.m.d.: toate acestea, cu alternarea lor de constatări şi paradoxuri, de oscilări între logic şi ilogic, sunt folosite de scriitor ca arme de distrugere, în lupta sa dusă împotriva banalităţii burgheze, a vieţii comandate exterior prin automatisme, a unei lumi populate cu obiecte moarte.

Într-adevăr, aspectul de deriziune este puternic; i se opune, însă, şi unul cu înţeles edificator. În corul vocilor îngenuncheate auzim şi una care se ridică împotriva răului. Béranger, în valul de servituţi şi conformisme ameninţând să inunde totul, alege să rămână om; şi din moment ce o asemenea opţiune e posibilă, fie şi în cugetul unui singur individ, înseamnă că umanitatea se poate salva. E cu putinţă, deci, ca individul să se ridice împotriva autorităţii, împotriva unei voinţi oarbe sau fatale, împotriva beţiei de inconştienţă.

Seara de iarnă din 1953, când pe scena teatrului Babylone din Paris s-a reprezentat în premieră *Aşteptându-l pe Godot (En attendant Godot),* piesa răsunătoare a lui Samuel Beckett, a rămas în viaţa teatrului contemporan o dată memorabilă. S-a spus că în nici o altă prezentare literară a vremii drama lumii moderne, condamnată să supravieţuiască pentru a-şi aştepta sfârşitul, nu a apărut în culori mai crude şi într-o simbolistică mai dureroasă.

De fapt, scrierile lui ***Beckett***[1] alcătuiesc o singură carte. Linia ei conducătoare rezultă din Destăinuirile scriitorului: „...Nu sunt eu cel care a născocit confuzia; nu am putea să ascultăm o discuţie timp de cinci minute fără să devenim pe deplin conştienţi de confuzia inerentă. Ea se află peste tot în jurul nostru; singura noastră şansă în prezent este să-i îngăduim să intre. Singura posibilitate de reînnoire este să deschidem ochii şi să constatăm starea de confuzie. Nu este o stare pe care s-o putem înţelege. Sunt de părere s-o lăsăm să intre pentru că este adevărul...".

Să ne oprim asupra piesei amintite; în ea vom găsi toate cheile operei beckettiene.

Cu Estragon şi Vladimir, personajele piesei, coborâm într-o umanitate redusă, putind în ceva vag şi nebulos. Cadrul în care ne aflăm, şi acesta, e tot atât de nedeterminat. Nu ştim dacă e zi sau noapte; cel mult, s-ar schiţa o vreme ca de crepuscul. Apare, oarecum, şi un drum; dar un drum care vine de nicăieri şi duce spre nicăieri. Personajele vorbesc tot timpul. Limbajul lor – dacă se poate spune aşa – este un limbaj-limită. Cuvintele nu fac altceva, parcă, decât să se nege pe ele însele. Logic, asistăm la o nesfârşită dezarticulare; nici o ordine, nici un înţeles, nimic cât de cât limpede în toată revărsarea lor verbală. Suntem în afară de tot; ce auzim sunt emanaţii ale unor conştiinţe, mai bine zis subconştiinţe, care merg în gol, fără vreun control, fie el cât de îndepărtat, din partea unei inteligenţe sau sensibilităţi. Se petrec scene ca de circ; gesturile protagoniştilor par şi ele mai mult clovnerii decât momente dramatice de teatru. În felul lor, cele două personaje se agită, se străduiesc neîntrerupt. Pentru ce anume? Poate pentru ca măcar minimal să-şi dea impresia că sunt oameni. Îi auzim rostind din când în când: „nu-i nimic de făcut". Resimt oare un sentiment de insatisfacţie sau nu au nici chiar această percepţie minimală? Un singur lucru răsare neîndoielnic: aşteaptă. Dovadă laitmotivul care revine nedorit, fatidic şi obsedant: „îl aşteptăm pe Godot". Avem însă de-a face cu o aşteptare absurdă. Cine e Godot? De unde trebuie să vină? L-a văzut vreodată cineva? Este personaj real sau ficţiune? Întrebări fireşti, dar la care nimeni nu ar putea să răspundă. Şi aşteptarea continuă,

1 S-a născut la Dublin în 1906. Scriitor irlandez de expresie engleză şi franceză. Între 1928–1929 a funcţionat ca lector de engleză la Şcoala Normală Superioară de la Paris. Primele scrieri – Murphy ş.a. – nu au avut succes. De la început, s-a concentrat asupra aceleiaşi teme; disoluţia personalităţii umane. Celebritatea i-a venit prin *Aşteptându-l pe Godot.* I s-a conferit Premiul Nobel pentru literatură (1969).

cu absurditatea ei crescândă. Godot nu apare, nici nu se anunță; este o făptură pe care nu o știe nimeni. Cât despre așteptare, aceasta se petrece într-un loc incert, într-o zi nesigură. Ceva ca de neant plutește peste toată această situație. Godot, în mod straniu, este o neființă purtând însă numele unei ființe...

Celelalte piese ale scriitorului irlandez – *Sfârșit de partidă (Fin de Partie), Ultima bandă (La dernière Bande), Oh! frumoasele zile (Oh! les beuax jours)* – stăruiesc în colorituri și semnificații asemănătoare. Personajele nu fac altceva, parcă, decât termină de murit în abjecție morală, într-un perfect vid sufletesc, în așteptări fără obiect, în mizerie fiziologică, totul petrecându-se într-o lume care nici nu și le-a însușit, nici nu le-a respins.

Cele mai multe interpretări au văzut în teatrul beckettian un semn de protest surd împotriva unei lumi moderne condamnată la angoasă, la agonii prelungite, la nebunie ori la înfrângere generală, la finaluri lipsite de orice măreție. Pe alocuri, însă, s-a încercat să i se găsească și semnificații metafizice. De exemplu: acel Godot, care se lasă atât de așteptat, care se înconjoară de atâtea incertitudini, nu ar fi cumva un emisar al transcendenței, o promisiune de fericire terestră sau ceva din acea sumă de aspirații umane sortite însă la veșnică neîmplinire?

Pe marginea acestei opere se pot împleti tot atâtea sufragii ca și rezerve. Rămâne de văzut, anume: dacă scriitorul nu a mers prea departe și în concepția sa despre „antiteatru", și în teza cu privire la „moartea omului"; dacă aducând lucrurile la situația de „infrauman", de strat visceral în care totul se destramă, sensul de artă și-ar mai putea menține cu adevărat prerogativele; dacă ideea prea incifrată, cu dispariția mesajului și a căldurii, redusă la starea de algebră rece, ar mai putea să aibă destulă audiență în sensibilitatea umană; dacă scriitorul și-a propus efectiv să dezvăluie o problemă umanitară ori s-a complăcut într-o speculație pe cât de inteligentă tot pe atât de sceptică?

Dramaturgia lui ***Arthur Adamov***[1] – tributară în genere expresionismului german, literaturii existențialiste, teatrului politic de tip brechtian – se manifestă deopotrivă ca o dramaturgie de ruptură. Intrigă, atitudini, gesturi, comportări fizice ale personajelor, elocuție, punere în scenă, dialoguri, convenții ale limbajului, comunicativitate ș.a. – toate acestea sunt excluse, la adăpostul ideii că trebuie să i se restituie teatrului onestitatea lui inițială și că în fond singura semnificație pe care teatrul ar trebui s-o pună în mișcare și s-o propage este cea de ordin metafizic.

Personajele nu sunt oameni propriu-ziși, ci „arhetipuri", făpturi reduse la schema lor primară. În jurul lor e mai mult neant decât viață. Domnesc opresiunea, autoritatea, sufocarea, în relații de familie ca și în situații sociale de persecuție politică, rasială ori polițienească. Personajele nu își dau atenție, nu se ascultă unele pe altele, stăruiesc la nesfârșit într-o nevroză a absenței, într-o incapacitate funciară de a se înțelege.

Putem observa, însă, că Adamov nu a stăruit în mod obstinant pe această cale. Într-o etapă următoare a creației sale dramaturgice vom avea de înregistrat unele atenuări sau chiar modificări de concepție. Piesele *Ping-Pong, Marea și mica manevră (La Grande et la Petite Manoeuvre), Toți contra toți (Tous contre tous), Profesorul Taranne* stau mărturie. Personajele devin mai identificabile, au contururi mai pronunțate; ipostazierile abstracte se atenuează vizibil, făcând loc unor situații cu caracter social și politic; făpturile schematice din piesele de început se transformă în oameni; visul și alegoria încearcă parcă să vină pe cât cu putință și într-o albie a realității; psihologul tinde să-și ceară și el unele drepturi; avem

1 S-a născut în 1908, în Caucaz. De origină rusă, scriitor de limbă franceză. A debutat în teatru în 1950, cu *Invazia*, pusă în scenă la studioul din Champs-Elysées de către Jean Vilar. În afară de creația proprie, a adaptat pentru teatru din Büchner, Gorki și Gogol. A murit în 1970.

de-a face şi cu împrejurări cotidiene, nu numai cu simboluri; acţiunea dramatică este în creştere; automatismele de limbaj se menţin mai departe, nu însă într-atâta încât să răpească personajelor în cauză orice libertate şi putere de deliberare.

Într-o şi mai nouă fază de evoluţie în concepţie sa dramatică, înregistrăm la Adamov o aplecare caracteristică spre teatrul istoric şi social (Paolo-Paoli, Primăvara 71). Semnificaţia acestuia este mai ales de ordin politic. Jocurile politice sunt mari, multiple, subtile; şi cu cât au de manevrat interese mai discutabile, mai străine de adevărurile intrinseci ale umanităţii, cu atâta declamă mai mult în numele patriotismului şi al civilizaţiei.

7. Teatrul de idei

Denumirea „teatru de idei" este cu totul relativă şi convenţională. Nu am putea s-o disociem pe de-a-ntregul de celelalte denumiri folosite până acum sau pe care le vom folosi de acum înainte în acest capitol de privire panoramică asupra dramaturgiei contemporane. Elemente constitutive ale acestui teatru pot figura – şi chiar figurează efectiv – şi în teatrul poetic, şi în teatrul absurd, şi în teatrul politic, şi în teatrul de avangardă în genere. Dacă totuşi înţelegem să păstrăm denumirea, să-i destinăm o rubrică proprie, este pentru că în raport cu celelalte date existente în joc, datele ideatice, cu intenţia de angajare într-o dezbatere filosofică, deţin aici o poziţie prioritară.

În această direcţie, un rol de pionierat îi revine lui ***Romain Rolland*** (1866–1944), creatorul celebrului roman-fluviu Jean-Cristophe, laureat al Premiului Nobel. Personalitatea scriitorului: un artist, un gânditor, o conştiinţă în acţiune, o forţă morală. A slujit prin opera lui un ideal de emancipare socială, de libertate, de universalism, de pace. Un iluminist modern – cum s-a spus – înţelegând şi respectând drepturile raţiunii, nu mai puţin însă şi pe acelea ale iraţionalismului uman. A salutat Revoluţia din Octombrie; a condamnat războaiele; s-a ridicat împotriva colonialismului european. Modelele lui spirituale: Dante, Shakespeare, Beethoven, Tolstoi. Îşi recunoştea afinităţi şi cu misticismul hindus, pe latura umanitară a acestuia. Îl interesa tot ce putea să prezinte o înălţime, dând preţ vieţii şi omului. Principala sa pledoarie: apropierea dintre oameni, dar nu o apropiere prin cuvinte, ca în discursurile lui Polonius, ci una prin acte, în apărarea civilizaţiei. Îşi dădea seama că în lumea modernă îşi pot face drum micimi, vulgarităţi, forme de violenţă şi de intoleranţă. Dar acestea, departe de a-l deprima, îi ascuţeau cu atât mai mult spiritul de luptă. De aici, morala sa întemeiată pe dragoste de frumos, de bine şi de viaţă; de aici, ideea că popoarele trebuie să-şi apere nu numai frontierele, ci şi raţiunea de atâtea ori ameninţată de halucinaţii, injustiţii sau dezlănţuiri absurde; de aici, de asemenea, şi credinţa lui în puterea de acţiune a unui teatru militant, destinat poporului, în esenţă un teatru revoluţionar.

Trăsăturile de principiu ale acestui teatru au fost formulate în lucrarea Teatrul poporului, apărută în 1903. Extragem din această carte un pasaj cu înţeles programatic:

„...Ce fericite sunt epocile şi operele senine! Dar când epoca este tulbure şi naţiunea luptă, arta este datoare să lupte cot la cot cu ea, s-o înflăcăreze, s-o conducă, să îndepărteze tenebrele şi să strivească prejudecăţile care ar putea să-i stânjenească drumul... Nu este în vederile artei să suprime lupta, ci să însufleţească viaţa, s-o facă mai puternică, mai mare, mai bună. Tot ce vine în inimiciţie cu viaţa vine şi cu arta. Şi dacă e adevărat că dragostea şi unirea sunt scopul ei, nu e mai puţin adevărat că uneori ura ar putea să-i fie armă... Cine nu urăşte cu putere răul, nu va şti efectiv, să iubească binele. Iar acela care vede injustiţiile, fără

ca în acelaşi timp să încerce totul pentru a le combate, nu poate fi pe de-a-ntregul artist, şi nici pe de-a-ntregul om...".

În 1909, într-un volum intitulat *Teatrul Revoluţiei (Théâtre de la Révolution),* Romain Rolland a reunit trei drame, toate din fresca Revoluţiei Franceze: *Lupii (Les Loups), Danton, Patrusprezece iulie (Quatorze Juillet).* Intenţiona să continue acest ciclu, până la a-i da proporţii şi înţelesuri de „Iliadă a poporului Franţei". Evenimentele i-au răsturnat oarecum acest plan; ideea, însă, a rămas în picioare. *Robespierre,* piesa sa ultimă datează din 1939, perioadă în care scriitorul încă nădăjduia că înţelepciunea omenească va izbuti să evite izbucnirea unui alt război mondial. În genere, aceste piese, deşi s-au aflat în atenţia unor regizori de seamă (Gémier ş.a.), nu au avut răsunet scenic. Însemnătatea lor, totuşi, rămâne întreagă. Au fost şi continuă să fie o interesantă invitaţie contemporană la meditare. Eroi ai vieţii, efectiv sunt aceia care pentru binele pe care îl au în minte consimt să sufere. Există un absolut, în care toate opoziţiile noastre, depăşite, se vor contopi. Nu am putea spune că scriitorul ne ţine un limbaj pesimist sau optimist. Ce ne afirmă, însă, este că viaţa trebuie trăită zi cu zi, eveniment cu eveniment, nu strivind tendinţele contradictorii din noi, ci dimpotrivă încercând să le armonizăm. Există o pace a lucrurilor, a istoriei, a naturii, în care până la urmă urile şi pasiunile se pot converti în valori, împlinind prin aceasta sublimări ale culturii şi ale vieţii.

Ajungând la o epocă mai recentă, cea dintre cele două războaie mondiale, teatrul de idei poate să reclame ca deschizător de drumuri pe scriitorul-filosof ***Jean-Paul Sartre***[1]. Acesta a simţit nevoia să-şi ilustreze ideile sale de gânditor existenţialist şi prin teatru. Ilustrare sau poate încă o cale de a se confirma pe sine; ambele ipoteze sunt la fel de plauzibile. După cum nu am putea înţelege secolul lui Corneille şi al lui Racine – ne spune scriitorul – fără filosofia lui Descartes; tot aşa, în secolul nostru, nici o altă filosofie nu ar putea să reliefeze mai pregnant funcţiunea literaturii ca filosofia existenţialistă. Omul – declară această filosofie – este făptura condamnată să fie liberă. Acceptăm valorile altora ca puteri modelatoare asupra noastră numai atâta vreme cât nu ne-am confirmat încă propriile noastre valori; însă din clipa în care acestea din urmă încep să existe, nici o autoritate din afară nu ar mai putea să ne ordone ceva, devenim pe de-a-ntregul responsabili. Nu esenţa precede, ci existenţa. Suntem ceea ce vrem, ceea ce ne-am impus să fim; suntem realizatorii propriului nostru proiect. Actele noastre se angajează; chiar şi refuzul este de fapt o angajare. Gânditorul precizează: „mă aleg pe mine însumi, nu în fiinţa mea, ci în modalitatea mea de a fi". Aparenţele, adesea, ar lăsa a se înţelege că existenţialismul împinge spre pesimism; în realitate, doctrina îngăduie posibilitatea de a voi, şi prin aceasta – implicit – şi speranţă. Dar în felul cum îl înţelege Sartre, existenţialismul nu înseamnă o libertate anarhică, făcută din ruperi exterioare şi ostentative, ci o libertate în care accentele ei grave şi profunde predomină asupra unor răzvrătiri ori fronde de suprafaţă.

Simbolismul din dramele lui Sartre stăruieşte pe canavaua acestei filosofii. Oreste, model de erou existenţialist, îi declară surorii sale: „Sunt liber, Electra; libertatea s-a abătut asupra mea ca un fulger". Iar lui Jupiter i se adresează cu cuvintele: „Sunt un om, Jupiter, şi

---

1 J.-P. Sartre s-a născut în 1905. Absolvent al Şcolii Normale Superioare din Paris. Agregat în filosofie. Profesor, rând pe rând, la liceele din Havre, Lyon şi Paris, la Institutul francez de la Berlin. În Germania a urmat cursurile filosofului Husserl. Pe plan literar este legat de revistele *Nouvelle Revue Française şi Europe.* A debutat în teatru în 1943 cu *Muştele (Les Mouches),* sub direcţia scenică a lui Dulin. S-au succedat piesele: *Uşi închise (Huis clos). Târfa respectuoasă (La putaine respectueuse), Mâinile murdare (Les mains sales), Diavolul şi bunul dumnezeu (Le Diable et le Bon Dieu), Kean, Nekrassov, Sechestraţii din Altona (Les Séquestrés D'Altona).*

fiecare om e dator să-şi înveţe drumul său"; „...nici un destin nu poate fi impus omului care vrea"; „...oamenii nu sunt neputincioşi decât dacă admit că sunt" *(Muştele – Les Mouches)*. Imaginea fastidioasă a infernului dantesc este înlocuită cu alta simplă, penibilă prin banalitatea ei exterioară, dar gravă şi înfiorătoare prin semnificaţie. Trei personaje, închise pentru vecie într-o cameră ca de hotel fără uşi şi fără ferestre, cu o lumină în care nu se profilează niciodată fie şi o uşoară umbră, nu-şi vorbesc, dar se privesc la nesfârşit, cu stranie luciditate, justificând astfel îngrozitoarea precizare: „infernul – ni-l constituie ceilalţi" („l'enter, c'est les autres"). S-ar putea ca în unele privinţe acţiunea din Mâinile murdare să pară aspră, tezistă, stăpânită cu obstinaţie de angajarea politică a scriitorului. De fapt, însă, ni se pune în faţă o problemă de răscruce, revenind omului de răspundere. Ce trebuie să iubim mai mult: principiile sau oamenii aşa cum sunt? În judecata scriitorului domină ideea aceasta: din moment ce munca trebuie făcută, ceea ce trebuie să dorim e ca fiecare să poată face munca pentru care este înzestrat. Nu există nici Diavol, nici Dumnezeu; cea mai bună soluţie, din toate câte pot exista, este ca fiecare să ne îndeplinim meseria de oameni, ştiind însă cu fermitate un lucru; acela că Binele este infinit mai greu de realizat decât Răul *(Diavolul şi bunul Dumnezeu – Le Diable et la Bon Dieu)*.

Sechestraţii din Altona, deşi mai reprezentabilă pe ecran decât pe sena de teatru, înseamnă totuşi culminaţia de până acum a creaţiei dramatice sartriene. Tragedia unor individualităţi anumite din *Uşi închise* capătă aici deschideri largi, cuprinzătoare, devenind în toată puterea cuvântului o tragedie colectivă. Pentru eroul din piesă, Frantz, nebunia este un refugiu salutar, împotriva gândurilor, amintirilor, imaginilor de groază din timpul războiului, a crimelor la care a participat cu partea sa de execuţie şi de răspundere. Trăieşte în iluzia că vinovaţii îşi ispăşesc cu reculegere crimele. Iată, însă, că în mod neaşteptat îşi redobândeşte judecata. Constată cu disperare că aceşti vinovaţi, departe de a regreta ceva din actele lor trecute, sunt mai prosperi decât oricând. Neputând să recadă în nebunia lui dinainte, aceea care totuşi îi lăsa posibilitatea să trăiască, îşi pune capăt zilelor.

Sartre este în toată puterea cuvântului un scriitor angajat. Filosofia lui se leagă de aproape cu problemele pe care epoca noastră de războaie şi de ameninţări le pune conştiinţei mondiale. Pe de o parte, într-adevăr, omul poate fi o „pasiune inutilă" şi umanitatea un neant; dar, pe de altă parte, acelaşi om deţine libertatea de a-şi alege calea de viaţă, de a se inventa pe sine în cadrul şi prin mijlocirea actelor sale. Nimeni nu s-ar putea desface de constrângerea istorică a epocii şi a societăţii din care face parte; dar prin libertatea interioară de care dispunem cu toţii suntem în măsură ca situaţiei în care ne aflăm să-i dăm un sens. Să nu ne grăbim, deci, de a găsi în existenţialismul teatrului lui Sartre numai note contradictorii sau descumpănitoare; înr-o ideea ca aceasta, «umanitatea începe la capătul celălalt al disperării», pe care scriitorul o include în aproape toate dramele sale, există implicaţii morale şi accente de mesaj umanist, revoluţionar.

Nici ***Albert Camus***[1], deşi mare scriitor, nu se numără printre autorii care să fi repurtat succese memorabile pe scenă.

1 Albert Camus (1913–1960) a făcut studii universitare de filosofie. Nu a ajuns însă până în stadiul de agregaţie, atât din cauza unor greutăţi materiale cât şi a luptei lui cu boala. La formaţia sa ca scriitor au contribuit trei factori: călătoriile, teatrul şi ziaristica. În 1957, opera sa a fost încucunată cu Premiul Nobel pentru literatură.

Operele dramatice: *Revoltă în Asturii (Révolte des Asturies), Starea de asediu (l'État de Siège), Cei drepţi (les Justes), Recviem pentru o călugăriţă (Requiem pour une Nonne)*, aceasta din urmă adaptare după Faulkner.

De fapt, o parte din critica vremii nici nu consideră într-alt fel creația sa de teatru decât ca o „experiență". Dar putem adăuga: o experiență fecundă, deschizătoare de orizonturi, punct-cheie în dezbaterile de ordin ideatic ale dramaturgiei contemporane.

Scriitorul era stăpânit de ideea că în teatru trebuie să se reinstituie ceva din înțelesurile tragediei, atât cea din perioada clasică elenă, cât și cea din perioada care a cunoscut pe Shakespeare, Lope de Vega și Racine. O asemenea renaștere este cu atât mai posibilă, cu cât omul modern, bântuit de sfâșieri intime, de contradicții și ambiguități ireconciliabile, este prin excelență făptură tragică.

Acțiunile nu sunt lipsite de dramatism; pe scriitor, însă, îl interesează ca prin ele să pună în mișcare abstracțiuni, să dezvolte idei, să înfățișeze pe scenă simboluri. Dincolo de paravanul anecdotic găsim stări de angoasă, întrebări care rămân fără răspunsuri sau cărora li se dau răspunsuri descumpănitoare, o anume panică a singurătății, o injustiție perpetuă ce apasă asupra omului, totul într-un univers cufundat în absurd. Și trebuie să adăugăm: un absurd împotriva căruia singura formă de luptă nu ar putea să fie decât aceea de a-l cunoaște, făcându-i până la capăt experiența.

Și la Camus, în dosul pesimismului său existențialist, putem desluși semne de afirmare și de chemări ale vieții. Să ne gândim, de exemplu, la exclamația Marthei, una din eroine: „Rugați pe Dumnezeul vostru să vă facă asemenea pietrei; aceasta va fi adevărata voastră bucurie". Putem presupune că aceste cuvinte nu pledează pentru indiferență sau insensibilitate; sunt mai degrabă un strigăt profund, invocând puteri interioare, tării de caracter, în stare să înfrunte contradicții și amenințări ale destinului absurd (Neînțelegerea – Le Malentendu). În personajul Caligula, scriitorul întrupează pe eroul absurd. Acesta își închipuie că poate și are dreptul să schimbe lumea. Deține puterea; o va exercita, deci, fără limite. I-ar trebui parcă și altceva, în afară de ceea ce îi oferă pământul. Ce l-ar împiedica, anume, să devină tot atât de crud cu semenii săi pe cât se arată destinul cu întreaga noastră existență omenească? De aici, angajare într-un joc nebunesc, fără limite, ca într-o beție de sânge și crime. Iată, însă, că în cursa aventurii va fi adus în situația de a înțelege adevăruri pe care până atunci era dispus să le ignoreze. Nu este atât de ușor să treci cu nepăsare, și peste datele trecutului, și peste datorii din sfera viitorului. Ființele pe care le-ai ucis nu dispar cu totul; te pot urmări și tulbura fatidic, îți pot face și mai apăsătoare singurătatea. Cum poți fi judecător, în această lume din care faci parte și în care nimeni nu va fi vreodată inocent? Cu cât un strop de iubire ar fi putut să împlinească mai mult decât toate crimele la un loc? Să nu ne grăbim, de aceea, ca în lumea noastră atât de plină de morți, să ne încredințăm crimei și să vedem în ea o soluție! (Caligula).

În *Cei drepți,* ultima sa piesă, Camus duce ideea mai departe și o potențează. Stepan, unul dintre protagoniști, pune scopul înaintea mijloacelor; sunt prea mari injustițiile care vor trebuie doborâte, pentru a mai avea ezitări sau scrupule în fața căilor alese. Celălalt, Kalieyev, propune în schimb doctrina unui umanism militant, în care actul nostru de înțelegere să cuprindă pe toți oamenii cu care conviețuim pe aceeași planetă.

Albert Camus, în perioada imediat următoare celui de-al doilea război mondial, a putut să apară ca un îndrumător de conștiințe. Tineretul în special găsea în opera lui puncte de reper și de orientare sufletească. În această privință, teatrul lui s-a dovedit tot atât de activ, de viu, ca și eseurile sau romanele sale.

Pe arie germană, teatrul de idei are drept reprezentant principal pe ***Friedrich Dürrenmatt***[1]. În scrierea sa *Probleme de teatru* (*Theaterprobleme,* 1955), găsim liniile directoare ale concepției sale dramatice. Scriitorul ne dă a înțelege că vechile modalități estetice de teatru nu ar mai putea să cuprindă și să redea pe scenă aspectele încărcate de contradicții și sfâșieri interioare ale lumii moderne. Din ce în ce mai mult va trebui să recurgem la grotesc și paradox, dacă vrem ca situațiile înfățișate pe scena de teatru să exprime cu adevărat stările haotice din jurul nostru. Într-adevăr – ne spune în continuare scriitorul – vedem cum în epoca și în societatea noastră se petrec fapte pe care nu le-a dorit nimeni, despre care nu știm cine le-a gândit, asupra cărora purtăm o răspundere colectivă, în care devine imposibil să distingem între vinovați și victime. Între tragedie și comedie, autorul optează pentru cea din urmă. Aceasta îi apare mai proprie pentru intenția sa satirică, pentru a reda mai expresiv imaginea condiției umane în declin, pentru a fi mai aproape de sensibilitatea modernă și, mai ales, pentru a sugera tema libertății cu implicațiile ei necesare.

Literatura – în gândirea lui Dürrenmatt – nu ar putea să influențeze direct, să propună soluții propriu-zise. Are însă facultatea de a produce neliniște și incitații, toate de natură să pună conștiințele în stare de alarmă, să le comunice avertismente salutare. Protestul scriitorului se ridică necruțător împotriva unora din acele instituții și forme de viață din societatea modernă pe care le denumește „închisoare a rasei albe“. *Vizita bătrânei doamne* ne face să simțim, dezumanizarea în care obsesia banului și a opulenței poate împinge atât cugetele individuale, cât și chiar cugetul colectivității ca atare. În *Frank al V-lea* – anecdotă presărată de crime, escrocherii, gangsterisme, acte de sadism, suspectări generale, sugrumări ale inițiativei și libertății individuale, simulări mizerabile făcute să înșele buna-credință – putem afla imagini arhetipale ale societății bazate pe opresiune. Fizicienii ridică în mod cutremurător o întrebare: știința – prin progresul și aplicațiile ei tehnice – ca și savanții care o reprezintă înțeleg îndeajuns ce răspundere contractează față de soarta morală a umanității? Subiectul din Acțiunea Vega ține de domeniul utopiei literare; în transparența acesteia, însă, scriitorul închide o viziune asemănătoare de filosof sceptic al istoriei: și după trei secole, pe deasupra atâtor transformări petrecute în acest răstimp, anume trăsături sau puteri din constituția absurdă a planetei și ale lumii noastre au rămas mai departe în picioare, egale cu ele însele. Scriitorul elvețian, în genere, tăgăduiește societății capitaliste capacitatea de-a apăra și realiza drepturile condiției umane. Părți întinse din teatrul său reflectă această preocupare. Se întreabă, caută, avertizează, denunță, înțelegând să facă din teatru o tribună a problematicii contemporane. Aflăm dintr-o mărturie personală: „...în scrisul meu nu există disperare, ci datorie“.

8. Teatrul politic

Teatrul politic, în felul cum îl înțelege astăzi, mișcarea dramatică din lume, ca o împletire strânsă de valori ideologice cu valori artistice, este o cucerire contemporană. În perioada de avangardă a procesului său de constituire, ***Vladimir Maiakovski*** (1894–1930) a marcat un moment reprezentativ.

---

1. Friedrich Dürrenmatt, fiul unui pastor protestant din cantonul Berna, s-a născut în 1921. La Zürich și Berna a urmat cursuri de filosofie, literatură și științele naturii. Și-a făcut intrarea în teatru cu piesa *Așa e scris,* în 1941. Ca piese de răsunet, notăm: *Romulus cel Mare (Romulus der Grosse), comedia tragică Vizita bătrânei doamne (Der Besuch der alten Dame), Fizicienii (Die Physiker).*

Încă din adolescență, Maiakovski aderase la partidul bolșevic, ceea ce i-a atras arestări, detenții, excluderi din instituțiile de învățământ și continue puneri sub urmărire din partea autorităților țariste. În ce privește vocația sa literară, a început prin a-și găsi afinități spirituale cu un grup futurist ce se constituise de curând în Rusia. Militarea pentru o artă a viitorului se conjuga în mod esențial cu vocația și pasiunea lui revoluționară.

În 1917, a participat la luptele care aveau să impună la Petrograd guvernul din Octombrie. Era în aceasta, în afară de adeziunea și înregimentarea sa politică, și o formă autentică de împlinire personală, gândirea revoluționară și manifestarea corespunzătoare fiindu-i a doua natură. Cu mult înainte, ca poet, proclamase în ton aproape profetic: „versurile mele sunt versuri de propagandă".

Ca autor dramatic, propriu-zis, Maiakovski a debutat în 1918, cu piesa Misterul buf. Mayerhold, vestitul regizor de mai târziu de la „Teatrul de Artă" din Moscova, i-a pus-o în scenă. E vorba de o alegorie, scrisă într-un amestec spiritual de satiră cu accente de comic pur, cu referire simbolică la evenimente ale epocii contemporane: cei care vor fi chemați să repună în mișcare arca lumii, după trecerea potopului, sunt proletarii.

Zece ani mai târziu, în 1929–1930, Maiakovski va reveni în teatru cu două din ultimele lui lucrări literare: Ploșnița și Baia. Și în aceste piese, satira este condusă cu mijloace satirice. Aspecte din experiența statului sovietic, într-o perioadă de așezări, deci cu inerente încrucișări de stări confuze sau contrarii, sunt înfățișate în mod viu, antrenant, ingenios, câteodată cu aparențe vesele ca de vodevil, dar în fond cu scrutări grave, cu îndemnuri la autocritică severă, cu apeluri adresate conștiinței comune. Personajele puse în cauză interesează și prin ele însele, și prin capacitatea lor tipologică. S-a afirmat că ele ar reprezenta adevărate „măști sociale", reeditând astfel pe portative ale vieții moderne configurări de felul celor perpetuate de commedia dell'arte. Prisîpkin, personajul din Ploșnița, lăsându-se furat de cântecul de sirenă al unor voluptăți mic-burgheze, se situează în afara clasei sociale, abdicând de la principiile și de la datoria morală pe care i le punea această clasă. Iar în Baia, personajul Pobedinisikov, funcționar superior în serviciile de coordonare, încarnează inerția birocratică, aplecată prin mediocritatea și lipsa ei de acțiune să pună stavile progresului.

În genere, cercetătorii în materie sunt de acord în a considera pe *Erwin Piscator* drept întemeietorul teatrului politic, în înțelesul de teatru revoluționar și de teatru angajat care i se atribuie astăzi.

Evenimentele care au condus la întemeierea acestui teatru, ca și principiile care îi stau la bază, apar limpede în cartea *Teatrul politic* (1929), o carte nu atât de doctrină rece și abstractă, cât mai de grabă de amintiri și confesiuni.

Ideea teatrului politic – precizează Piscator – a început să se înfiripe în ultimele decenii ale secolului trecut, într-o perioadă în care două forțe până atunci depărtate una de alta au pornit să se apropie: literatura și proletariatul. Contactul muncitorimii organizate cu teatrul – ne spune același autor – s-a produs de fapt cu întârziere, aceasta din cauză că teatrul continua să se înveșmânteze în forme festive, să plutească dincolo de evenimentul cotidian, să dea prioritate contemplării, nu atitudinilor militante și revendicative. Prin întemeierea teatrului *Freie Volksbühne (Teatrul liber popular),* vor surveni modificări în această stare de lucruri. Apărea lozinca: „artă pentru popor"; în speță: nu ca până atunci un teatru salonard, ascunzând adesea sub pretenții de intelectualitate rafinată tendințe de divertisment vulgar, ci un teatru izvorând din situații autentice ale vieții și ale societății, capabil să edifice și să educe, să propage idei active și sentimente de cultură.

Mişcarea literară naturalistă, având ca program „adevărul şi numai adevărul", făcuse dovada că scena de teatru poate deveni, bineînţeles, în limite artistice, şi o tribună politică. În piese *ca Ţesătorii, Familia Selicke, Hanne Jagert,* spre deosebire de trecut când era mai mult obiect de speculaţii afective, proletariatul fusese înfăţişat cu conştiinţa şi problemele lui de clasă. Numai că aceste piese, ca şi cele înaintaşe semnate de Ibsen, nu ajungeau efectiv până la a defini şi propaga revendicări de masă, ci se mărgineau la a constata stări de fapt sau cel mult să schiţeze avertismente. Semnalul pentru o şi mai marcată înfăptuire l-a dat primul război mondial. În 1917, *teatrul „Das junge Deutschland" („Tânăra Germanie")* de sub patronajul lui Max Reinhardt a reprezentat piese care, încă înainte de sfârşitul ostilitătilor, puneau în cauză războiul *(Bătălia navală – Die Seeschlacht de Reinhard Goering* şi *Neamul – Ein Geschlecht de Unruh*). Între 1925–1930, în mare măsură sub influenţa tânărului teatru sovietic, s-a impus ideea de „teatru muncitoresc". Este perioada în care îşi făceau apariţia personalităţi ca Georg Kaiser, Ernst Toller şi Bertolt Brecht. În 1926, „Arbeiter-Theater-Bund", având ca deviză „artă pentru popor şi prin popor", număra opt mii de actori-amatori, majoritatea provenind din rânduri muncitoreşti. Mişcarea s-a extins. La un moment dat, s-a vorbit în Germania despre necesitatea unei federaţii a teatrelor muncitoreşti. În Franţa, Anglia şi în alte ţări europene, nu mai puţin şi pe alte continente (Japonia, U.S.A), s-au produs acţiuni similare. În 1933, a avut loc la Moscova o primă olimpiadă a teatrului muncitoresc, cu participarea a douăzeci de ţări din toată lumea. Din această clipă, teatrul politic ieşea din faza dezideratelor ori a simplelor prospecţiuni, devenind în viaţa scenei contemporane un sector cu doctrină fermă şi câmp larg de manifestare.

În Germania – am spune ca patrie natală – teatrul politic număra cei mai mulţi reprezentanţi. Toţi sau aproape toţi sunt legaţi de „Berliner Ensemble", ca purtători de cuvânt sau ca urmaşi ai spiritului întronat în această vestită formaţie teatrală de Bertolt Brecht. E necesar, acum, ca asupra acestuia să ne oprim cu un plus de referinţe şi priviri caracterizatoare.

Opera întreprinsă de ***Bertolt Brecht***[1] împleteşte în ea atât valori de estetică teatrală cât şi valori social-politice. Găsim în această operă o sinteză de activităţi, având în centrul lor teatrul ca formă expresivă de artă, deopotrivă şi ca mijloc de militare în datele generale şi în datele contemporane ale politicii, ale culturii şi ale educaţiei. Paralel cu ideea de teatru politic, Brecht a impus şi o idee complementară, cea de teatru epic. Fie şi dintr-un fapt obişnuit, curent, se pot extrage sensuri epice universale. Dramaturgul înţelegea să se despartă de multe din procedeele teatrului tradiţional, în special cele privind producerea iluziei scenice. Propunea,

1 A trăit între anii 1898–1956. Primul război mondial, la care a participat ca infirmier, l-a împiedicat de a-şi continua studiile de medicină. A participat la revoluţia democratică germană din 1919. Primele sale lucrări poetice exprimă sentimente şi procese de conştiinţă în starea de haos şi dezorientare provocată de dezastrele războiului. Şi-a început experienţa de teatru ca asistent şi colaborator al lui Max Reinhardt şi Piscator. După lungile lui peregrinări – în Franţa, Danemarca, Finlanda, U.R.S.S., U.S.A. – s-a stabilit în Berlin-Est, unde împreună cu soţia sa – actriţa Helen Weigel – şi o seamă de colaboratori a condus formaţia teatrală Berliner Ensemble.

Din vasta sa operă dramatică, merită să cităm ca reprezentative piesele: *Mama* (adaptare liberă după romanul lui Gorki), *Sfânta Ioana a abatoarelor (Die Heilige Johanna der Schlachthöfe,* după o nuvelă de Elizabeth Hauptmann), *Anna Fierling şi copiii ei (Mutter Courage und ihre Kinder,* inspiraţie dintr-un roman de de Grimmelshausen), *Cercul de cretă caucazian (Der Kaukasische Kreidkreis,* după un vechi text chinezesc*), Domnul Puntila şi sluga sa Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti,* după un scenariu al lui Chaplin şi o povestire a scriitoarei finlandeze Hella Wuslijoki), *Galileo Galilei, Opera de trei parale (Dreigroschenoper,* cu muzică de Kurt Weill, după *The Beggar's Opera* de John Gay), *Omul bun din Seciuan (Der gute Mensch von Sezuan)* ş.a.

în schimb, ca spectatorul să poată urmări evoluția de pe scenă cu spirit critic, să rămână departe de personajele interpretate de actori, să-și păstreze față de evenimentele dezvăluite dramatic o putere obiectivă de constatare și de judecată. Este așa-numitul „efect de distanțare", în versiune originală: „Verfremdungseffekt", punct nodal în concepția de teatru a autorului nostru, totodată fapt de răsunet universal cu urmări importante în școlile moderne de regie.

Fondul ideatic al teatrului brechtian este în largă măsură de inspirație marxistă; și adăugăm: inspirație marxistă și în sens doctrinar, dar mai ales ca implicație etică și ca disciplină orientativă în problemele de viață ale umanității moderne.

Începuse, oarecum, prin a se lăsa influențat de expresionism, în special de îndrăznelile formale ale acestuia; cu timpul, însă, va renunța la ele, preferând să adopte un limbaj mai popular, să dea alegoriilor și parabolelor sale înțelesuri edificatoare, să aducă mitul și legenda la niveluri apropiate de simțirea și gândirea comună, să pună în schemele sale omenesc, pe cât posibil și o undă de patetism.

Primele sale piese reflectă situații critice în care poporul german a fost împins de mentalitatea militaristă și imperialistă a păturii lui conducătoare. *Tobe în noapte (Trommeln in der Nacht)* ne ajută să rememorăm evenimente politice produse prin asasinarea lui Karl Liebnecht și a Rozei Luxemburg. În Eduard al II-lea, prelucrare după piesa elisabetană a lui Marlowe, sunt denunțate acte de cruzime și de arbitrar ale puterii politice. *Opera de trei parale*, cu adaptarea ei la situații și forme moderne de viață, închide în ea o necruțătoare satiră a societății. Galileo Galilei, într-un fel, poate deconcerta. Eroul este înfățișat prin înălțimi și mizerii. Nu și-ar fi dus la bun sfârșit cercetarea, nu și-ar fi salvat nici viața, fără prețul unui furt – a dat ca proprie inventarea unei lunete care de fapt se fabrica încă de mult în Flandra – și fără compromisul unei trădări, în speță renegarea sistemului copernician, în care totuși credea. Autorul nu aprobă, nu incriminează, nu trage concluzii, nu adoptă o poziție etică într-o direcție sau alta; ceea ce ar vrea, din partea spectatorului, e ca acesta să poată contempla faptele cu o stare de libertate calmă, într-un chip capabil să discearnă critic mulțimea, complexitatea, desigur și inevitabilitatea elementelor intrând în componența actelor noastre ca indivizi și ca membri ai colectivității sociale.

Sfânta Ioana a abatoarelor dă impresia de parodie a dramei lui Schiller, Fecioara din Orléans. Acțiunea se petrece la Chicago, metropola abatoarelor moderne. Coborârea în „infernul" acestor abatoare este metafora prin care dramaturgul încearcă să sondeze și să măsoare întinderea mizeriei care domnește în lume și flagelurile de răutate pe care sărăcia le poate provoca în cugetele oamenilor. Tema din Cercul de cretă caucazian este străveche; autorul îi dă însă înțelesuri și semnificații contemporane. Dezbaterea de aici ne poartă asupra ordinii stabilite, aceea care duce la războaie, înăsprind raporturile dintre oameni, înstrăinându-i pe aceștia și de ei înșiși, și de comunitatea căreia îi aparțin. Se desprinde însă și o idee mai senină, în transparențele căreia apar promisiuni regeneratoare: „un lucru aparține – ni se spune – aceluia care îl poate face mai bun". Și în *Die Mutter Courage* – piesa despre care s-a afirmat că ar reprezenta chintesența teatrului brechtian – găsim o rază de nădejde asemănătoare: este puterea aceea obstinantă a celor dezmoșteniți ca fie și sub apăsarea oricăror suferințe sau nefericiri să aleagă totuși calea vieții.

S-a crezut o vreme că Brecht compunea doar pentru scenă, nu și pentru vreo reflectare sau incantație literară. Chiar dacă a pornit cu această tendință la drum, e limpede că în cursul activității și evoluției lui scriitoricești i-a imprimat modificări, mai bine zis restituiri cardinale. Într-un teatru angajat, încărcat de probleme și semnificații contemporane, Brecht nu a părăsit niciodată preocuparea de artă.

Remarcabilă, în viața și explorările teatrului politic din zilele noastre, este și prezența francezului ***A. Gatti*** (n. 1924), dramaturg, regizor, om de teatru în toată puterea cuvântului, deschizător de drumuri în ce privește adaptarea tehnicii cinematografice în beneficiul expresiei teatrale.

Sub raport teoretic, Gatti face afirmații radicale: „nu există artă în sine";„arta este actul de conștiință care spune nu";„trebuie să facem o revoluție pentru a găsi limbajul cel mai adaptabil la realitățile timpului nostru";„a discuta problemele țării în chiar momentul când aceste probleme se pun – iată ce înseamnă a regăsi funcția elementară a teatrului";„gestul teatral este în mod inevitabil politic" ș.a.m.d. Practic, creația sa literară în genere, și cea dramatică în specie, reprezintă transpuneri consecvente ale acestor idei.

Multe din temele lui Gatti au fond autobiografic; răsar din experiențe proprii sau din evenimente la care scriitorul a fost martor ocular. *Copilul-șobolan (l'Enfant rat)* și *A doua existență a lagărului de la Tatenberg (La deuxième existence du camp de Tatenberg)* se leagă de propria experiență a scriitorului în lagăre de concentrare. O grevă la care a participat tatăl scriitorului este evocată în Viața imaginară a gunoierului August G. (*La vie imaginaire de l'éboueur August G.), Cronici ale unei planete provizorii (Chroniques d'une planète provisoire)* dramatizează un episod din drama evreiască sub regimul nazist. Răsunătorul proces Sacco-Vanzetti, care în vremea lui a zguduit conștiința lumii, se oglindește în *Cânt public în fața a două scaune electrice (Chant public devant deux chaises électriques).*

Desigur, dacă aceste teme ar fi înfățișate pe scenă doar ca reportaje, fie cu titlu de informație, fie cu notă rechizitorială, importanța lor ar rămâne minimă. Autorul, însă, știe să le dea adâncime, să le includă într-un sistem de valori, să le împrumute respirație umană, să le înnobileze prin situare poetică. Respectă faptul istoric, fără însă a face din reconstituirea lui exactă o dogmă. Tocmai puterea de a trece peste exactitatea de detaliu – ne spune autorul – poate contribui ca pe scenă adevărul să ni se reveleze mai sugestiv, mai comunicativ. Să nu disprețuim cumva visele și iluziile; acestea - ni se spune mai departe – pot să fie semne caracteristice ale acelui univers profund pe care dramaturgul e dator să-l exploreze. Amintirea este un domeniu în care trebuie să pătrundem cu intuiție, cu sagacitate, cu răspundere; trecutul nu moare, ci iradiază continuu, purtând asupra lucrurilor o imagine a sensibilității personale pe cât de inefabilă pe atât de stăruitoare. De altminteri asemenea întrepătrunderi de tip osmotic – între trecut și prezent, între experiența individuală și idealul colectiv, între real și imaginar, între temporal și spațial – constituie pentru autorul nostru o formă de gândire, o modalitate estetică, o soluție de umanizare, un mijloc de sugerare, mai cu seamă de sugerare a acelor dimensiuni nevăzute care conferă suferințelor umane semnificații filosofice și măreție etică.

O mențiune, în treacăt, și despre folosirea imaginii cinematografice, procedeu practicat adesea de autorul nostru. Faptul nu e nou; îl practicaseră înainte – de fapt, inițiatorii lui – Piscator și Brecht. Dar în vreme ce la aceștia din urmă imaginea proiectată avea drept scop fie să comenteze acțiunea, fie s-o amplifice, Gatti o integrează în text, îi dă valoare substanțială, o ridică la rang aproape egal cu comunicarea vorbită.

În Anglia, mișcarea literară cunoscută sub denumirea de „tinerii furioși" deține în ea și elemente de teatru politic. Mediile muncitorești sunt larg explorate. Limbajul întrebuințat își asociază tot mai multe sonorități și ritmuri ale vieții cotidiene. Interioarele burgheze apar mai rar, dându-se preferință locuințelor sărace, cartierelor asuprite, izbucnirilor brutale neprefăcute de criteriile unei civilizații convenționale. În ce privește conținutul tematic, predomină nota de protest și denunțare a mulțimilor de contradicții, iluzii, mistificări și relativisme pe care lumea modernă le întreține, ca și cum s-ar complăcea în ele.

John Arden (n. 1930), mai ales în *Dansul sergentului Murgrave,* ilustrează în mod caracteristic tendințele amintite. Acțiunea este situată la sfârșitul secolului trecut; e limpede, însă, că înțelesurile piesei privesc războaiele colonialiste din perioada mai recentă. Contextual, transpare ideea că istoria adăpostește adesea orori și sacrificii absurde, inutile. Toată piesa exprimă un protest hotărâtor împotriva războaielor în general, cu atât mai mult cu cât în mod fățiș sau difuz, acestea sunt susținute de legi, instituții, de organizări statale, în ultimă instanță de prejudecăți sau de inerții sufletești ale celor care vor deveni victime. Trăim cumva într-o societate în care oamenii nu se mai pot pune de acord asupra valorilor de respectat? În care posibilitatea acestora de comuniune socială și spirituală se îndepărtează treptat? Piesa nu dă un răspuns cert; simțim însă că problema rămâne deschisă; în perspectivă poate comporta tot atâtea semne de încredere ca și semne de scepticism.

9. Teatrul american

Până la începutul secolului nostru, teatrul american a avut o existență mai mult larvară. Trăia din împrumuturi europene, din imitații pseudo-clasice, din improvizații cu dedesubturi comerciale, multe din acestea fără vreun suport doctrinar, fără implicații mai adânci de cultură, ci adesea ca forme de divertisment sau mondenitate citadină.

Transformarea s-a petrecut prin etape, de altminteri de scurtă durată fiecare. În locul unor subiecte de paștiș din repertoriile străine, vor începe să-și facă drum preocupări sociale, conflicte economice, procese ridicate de luptele și discriminările din societate. Tonul, în genere, este brutal. Nota realistă devenea cuvânt de ordine. Spectatorul – se afirmă curent – nu trebuie cruțat; e necesar să i se înfățișeze faptele cu franchețe, pe cât posibil si cu minuțiozitate, fără spontaneități sau implicații emotive, deci ca într-o fotografie exactă sau ca într-un mecanism precis de orologerie. Este de discutat în ce măsură această concepție s-a putut realiza în opere vii, capabile să reprezinte și să impună cu adevărat o concepție de teatru. Oricum, ele veneau cu o deschidere, aduceau pe scenă un suflu de actualitate, încercau să se ridice deasupra unui conformism rutinar.

Primul război mondial – eveniment la care U.S.A. a participat efectiv doar în ultima parte dar pe care l-a urmărit în întreaga lui desfășurare – a fost pentru teatrul american un punct de cotitură. Semnalul l-au dat două piese ale lui ***O'Neill***[1]. *În drum spre Cardiff (Bound East for Cardiff)* și *Setea (The Thrist),* reprezentate în 1916 în stagiunea de la „Wharf Theatre" din Provincetown. Dintr-o dată, își făceau drum pe scenă înțelesuri de un ordin mai profund, cu indicații umane și filosofice. E vorba, anume de un sens tragic al vieții ca făcând

1 Eugen Gladstone O'Neill (1888–1953) a avut o tinerețe aventuroasă – mic funcționar, marinar, ziarist, actor ș.a. –, ceea ce însă îi va sluji și mai târziu, în găsirea temelor și subiectelor din care își va constitui universul său dramatic. Începuturile lui dramatice numără piese într-un act, cu vădite influențări din Shaw. Prima dramă de întindere, punând în plin problema contradicției dintre destin și natură, a fost *Dincolo de zare (Beyond the Horizon),* în 1922. O clipă, a văzut în Wedekind un model; curând însă va părăsi această cale, nu despărțindu-se propriu-zis de mișcarea expresionistă, ci căutând să-i imprime soluții personale. Apropierea de doctrina lui Freud l-a condus pe autor în multe din operele sale de maturitate. Ca participare la evenimente politice, trebuie să notăm pledoaria lui umanitară în chestiunea negrilor (*All God's Children Got Wings – Toți fiii lui Dumnezeu au aripi*, 1924).

Cităm dintre piesele lui remarcabile: *Împăratul Jones (Empereur Jones), Patima de sub ulmi (Desire under the Elms). Straniul interludiu (Etrange Interlude), Din jale s-a născut Electra (Mourning Becomes Electra), Lungul drum al zilei către noapte (Long Day's Journey into the Night)* ș.a.

parte din destinația umană capabil să dea acesteia înălțime și demnitate, fie și în situații de suferință, de injustiții morale sau de înfrângere. În aceeași epocă, se producea și o altă deschidere, cea marcată prin *Jocuri despre Natural și despre Supranatural (Plays of the Natural and of the Supernatural)* de ***Theodor Dreiser*** (1871–1954), cunoscut până atunci ca romancier. Noutatea, în cazul de față, se constituia, pe de o parte prin mai multă includere de fantezie poetică în substanța tragică a conținuturilor, pe de altă parte prin încercări de apropiere între criteriile realiste și unele trăsături de literatură expresionistă.

Pe linia emoției tragice, repetăm, semnalul a fost dat de O'Neill. Dramaturgia americană, în felul ei de a trata problema destinației umane în condițiile vieții moderne, se va dovedi credincioasă acestui semnal. Ce se va întâmpla – e necesar să ne putem și această întrebare – în domeniul comediei? Faptele, aici, denotă dezvoltări mai mult în suprafață decât în adâncime. Predomină evenimentele și opiniile momentului; studiile de situații și caractere apar mai rar. Pictura moravurilor este făcută atent, câteodată de-a dreptul minuțios, nu atât cu intenție de critică ori satiră, nici ca mijloc exclusiv de divertisment, ci ca formă de participare la mersul curent al vieții, în genere cu notă de acceptare și de simpatie pentru aceasta. Se succed imagini și colorituri variate, înfățișând în mod sugestiv trepidanța, solicitările, nu mai puțin și voluptățile momentului. Nu se dau lecții de morală practică, nu se schițează proteste sau rechizitorii, parcă avându-se în vedere că publicul american nu ar fi aderent la asemenea atitudini. Vom putea să constatăm, însă, în perioada 1931–1940, când situația economică a produs zdruncinări serioase în societatea americană, că și creația comică de teatru va înregistra evenimentul. De la liniștea anterioară se va trece acum la unele luări de poziție în care caracterul social cu înțeles de revendicare și contestație va deveni mai viu, mai apăsat.

Cel de al doilea război mondial – pregătirea, desfășurarea ca și urmările lui – au deschis în teatrul american o etapă nouă, de astă dată cu rezonanțe adânci, cu desfaceri hotărâte de vechile servituți, cu reforme mari de tehnică și expresie teatrală, toate acestea în scopul de a se pune între scenă și realitate mai multă corespondență. De altminteri, teatrul din această epocă va fi și denumit un teatru „al realului și al actualului".

Oricum, trebuie să consemnăm un fapt caracteristic: teatrul american, care în mod practic la sfârșitul secolului al XIX-lea aproape că nu exista, va putea ca în decurs de câteva decenii să parcurgă distanțe uriașe, ajungând ca în epoca noastră să reprezinte în materie unul din factorii dătători de măsură. În genere, această evoluție a urmat situații și sensuri legate de modul american de viață („the American way of life"); ea reflectă, totodată, și procese, îngrijorări, lupte și aspirații moderne putând să intereseze universalitatea umană.

Peste toată această dezvoltare din teatrul american modern plutește cu înțelesuri și măreții tutelare figura lui O'Neill. Opera pe care ne-a lăsat-o, privită în totalitatea ei, este inegală. Descoperim în ea căutări, experiențe, ezitări, chiar și contradicții. Cititorul sau spectatorul se pot întreba dacă ne aflăm într-un domeniu de realități sau într-o lume fictivă, în care transfigurarea poetică a ținut să aibă primul cuvânt. Aceasta nu împiedică, însă, ca opera să fie mare, într-un fel și revoluționară, cu ecouri care continuă să se propage atât pe continentul american cât și în sferă universală.

Nu ni se dau explicații; nu avem de-a face cu programe, manifeste, declarații de principii, ci cu exemplul unei opere înfăptuite în tăcere, în elaborări îndelungi, trăite, adesea și dureroase. O idee conducătoare, totuși, se deslușește în mod limpede. O'Neill e convins că în secolul nostru un teatru efectiv, capabil să reflecte în mod autentic problemele de viață ale acestui secol, nu ar mai putea să fie un teatru cu canoane, cu reguli fixe, cu tehnici din arsenalul clasic al meșteșugului dramatic, ci unul cu deschideri, receptiv, capabil să asimileze oricâte solicitări și

indicații venite dinafară. Materia dramaturgiei lui O'Neill gravitează înspre tragicul destinației umane. Datoria de a trăi: în aceasta poate consta măreția omului, după cum tot ea îi poate rezerva și universala lui nefericire. Asupra fiecăruia plutește o inexplicabilă fatalitate. Natura umană și destinul aleargă parcă pe drumuri diferite; se află în nesfârșită contradicție. Asistăm în diferite chipuri, la drame ale eșecului, la năzuinței zadarnice, la străduințe care de regulă rămân fără rezultat. Critica vremii și-a pus uneori întrebarea dacă autorul nu împinge lucrurile prea departe în această destinație fatalistă. Finalul din *Anna Christie*, în special, a suscitat cele mai multe proteste. Răspunsul dat de O'Neill este caracteristic; rezumă în el concepția dramaturgului într-una din fazele constitutive ale creației sale. Citām: „...În ochii mei, numai ceea ce este tragic posedă acea frumusețe semnificativă, care este și adevăr; ceea ce poartă marca tragicului conține totodată și sensul vieții, și nădejdea care îl poate însoți...".

Într-o fază următoare, influența lui Freud asupra scriitorului american va deveni sensibilă. Tot mai insistent, autorul se preocupă acum să ajungă la rădăcinile ascunse, misterioase, într-un fel și tulburi, ale personalității și ale caracterului uman. Din această clipă, cuvintelor rostite li se vor adăuga și tot atâtea cuvinte interioare. Atâtea momente, în dialogurile desfășurate pe scenă, vor rămâne în suspensie, ca niște replici neexprimate, sugerând o lume de profunzimi secrete și așteptând ca întregirea lor să rezulte prin intuiția spectatorilor, prin intrarea acestora pe unda tăcută a unor realități interioare.

Poate că într-o zi făptura umană va ajunge să-și descifreze enigma; contextual, apare în opera dramaturgului și această perspectivă. Poate, anume, că va izbuti să descopere ceva din lumina aceea spre care năzuiesc neîntrerupt visurile sale. Până atunci, însă, înfruntând inezorabilități ale soartei, omul trebuie să lupte, să lupte fără întrerupere, reînnoindu-și în fiecare clipă eforturile.

Straniul interludiu, piesa reprezentată întâia oară la New York în 1928, a marcat în cariera dramaturgului un moment de exponență, și ca forță dramatică dar mai ales ca expresie scenică. De la această dată, ceea ce azi înțelegem prin monolog interior va deveni în multe din încercările dramaturgiei contemporane aproape cuvânt de ordine; mai precis; va deveni formă de cunoaștere și de comunicare, modalitățile de artă, tehnică dramatică menită să dea dialogului o dimensiune nouă, însumând în datele lui analitice și o valoare globală. E vorba de un artificiu subtil, implicând deopotrivă atât o măiestrie aparte a actorilor cât și o atenție mai ascuțită a spectatorilor, în stare ca odată cu relatarea propriu-zisă din dialoguri personajele în cauză să-și comunice și gândirea lor secretă.

Realismul lui O'Neill cuprinde în el și transfigurări poetice. Tragicul, în piesele sale, nu ne îngheață; dimpotrivă, îl simțim străbătut de un fior umanitar, pe alocuri chiar și de elanuri romantice. O lumină, totuși, răzbate fie și în cel mai nefericit dintre cugete, cu anume mângâieri și susțineri în drama dureroasă a voinței de viață.

Criza economică dintre anii 1931–1940, care a zguduit profund societatea americană, și-a avut reflexele ei și în teatru. În primul moment, se părea că scena ar fi intenționat să rămână străină de frământările epocii, ba chiar să abată atenția comună de la apăsările acestor frământări prin repertorii odihnitoare, vesele, în orice caz mai ferite de ecoul îngrijorărilor la ordinea zilei. Era cu neputință, însă, ca această evadare din realitate să se prelungească la nesfârșit. Socialul, politicul, protestul, pe alocuri chiar cu notă de vehemență, vor începe să pătrundă în materia subiectelor dramatice, cerându-și dreptul la considerație și reflectare.

Începutul în acest sens l-a făcut *John Henry Lawson* cu *Istoria unei reușite (Succes Story)*. O continuare semnificativă este cea marcată de *Clifford Odets*, poate dramaturgul

american cel mai caracteristic în ce priveşte stările de spirit ale tineretului din preajma anului 1935, în genere încărcate de revoltă faţă de incertitudinile viitorului. În *Aşteptând pe Lefty (Waiting for Lefty)* asistăm la drama intimă, la dezastre sufleteşti şi familiale, în legătură cu o grevă a şoferilor de taxiuri din New York. *Ridică-te şi cântă (Awake and Sing)* ne înfăţişează o viaţă de familie îngustă, mediocră, înglodată în nenumărate fapte meschine ale zilei, dar în care se ivesc şi raze de nădejde. Ralph – unul din personaje – îşi dă seama că viaţa reclamă ca în efortul nostru să punem şi o doză de credinţă, că în orice activitate trebuie să asociem sentimentul recompensei şi cu puţină bucurie dezinteresată, că idealul adevărat este acela în care judecata noastră personală îşi asociază şi condiţii ale criteriului social. *Oraşul nostru (Our Town)*, piesa lui *Thornton Wilder* (n. 1897), ne introduce în existenţa cotidiană a unei localităţi modeste dintr-un district rural, cu individualităţi reprezentând în totul modul de viaţă american, cu ceea ce în acest mod de viaţă este mai autentic şi mai constituit, nu mai puţin însă şi cu transparenţe simbolice privind viaţa universală, umanitatea în general. În acelaşi proces de idei, merită să amintim şi pe William Saroyan, cu spiritul său umanitar, cu pasiunea sa pentru cei săraci şi dezmoşteniţi, cu încrederea lui în posibilitatea de virtute a acestora. Şi-a exercitat mai întâi pana de scriitor în nuvelistică; a venit în teatru, presupunem, pentru ca gândurile sale încărcate de simţăminte franciscane să-şi găsească un câmp mai direct de propagare. Piesele sale – *Clipe de viaţă (The Time of Your Life)*, *Nu va mai fi noapte (There Shall Be no Night)* ş.a. – au o pătrunzătoare trăsătură comună: calitatea unor oameni obişnuiţi de a-şi purta cu nobleţe sărăcia, modestia, bătrâneţea, aceasta prin disciplina interioară pe care le-o inspiră inima lor bună.

La efortul pe care cel de al doilea război mondial l-a cerut societăţii americane s-a asociat şi teatrul. Ne aflăm în perioada anilor 1941–1950. În destul de pronunţată măsură, repertoriile vor căuta să producă destindere şi agrement, compensând astfel prin momente de bună dispoziţie încordarea din cugete şi tensiunea impusă tuturor prin datoria de muncă suplimentară. Treptat-treptat, însă, îşi vor face drum şi teme mai grave, de natură să exprime sensul profund al evenimentelor în curs, să dezbată probleme de ordin social, moral şi psihologic ridicate de aceste evenimente, să reia sub unghiuri noi chestiunea „American way of life".

Odată cu încetarea războiului, în ambianţa morală creată de urmările efective şi urmările posibile ale acestui război, teatrul american se va îndrepta şi spre alte subiecte decât cele legate de evenimente exterioare. Psihologicul îşi va face o reintrare puternică pe scenă, dar de data aceasta nu doar pentru plăcerea analizei sau pentru delectări contemplative, ci pentru alarme şi scrutări hotărâte în datele vremii, pentru chemări la mai multă ordine morală şi spirituală atât în comportarea de viaţă a indivizilor cât şi a societăţii umane în general.

În această privinţă, primul loc îl deţine ***Tennesee Williams***[1] (n. 1914). Scriitorul şi-a făcut ucenicia ca om de teatru în studiourile de la Holywood. La baza concepţiei sale dramatice stăruiesc criterii psihanalitice. Personajele sale se află într-un permanent conflict, cu ele însele şi cu totul; datele efective ale realităţii le strivesc fără milă iluziile. Un anume patologic domneşte tot timpul. Obsesii sexuale împingând la dezastre fizice şi morale; mame tiranice, ca sub puterea unor perversiuni alimentate în straturi tulburi ale conştiinţei; făpturi umane neîmplinite, purtându-şi pretutindeni insatisfacţia; adolescenţi în derută sufletească; diformităţi intime,

1 Dintre piesele care l-au impus ca autor dramatic reprezentativ, trebuie amintite: *Menajeria de sticlă (The Glass Menagerie)*, *27 de vagoane pline de bumbac (27 Wagons full of Cotton)*, *Un tramvai numit Dorinţă (A Streetcar Named Desire)*, *Vară şi fum (Summer and Smoke)*, *Pisica pe acoperişul încins (The Cat on a Hot Tin Roof)*, *Dulcea pasăre a tinereţii (The Sweet Bird of Youth)*, *Noaptea iguanei (The Naght of the Iguana)*.

exaltări, nevroze şi izbucniri isterice, ciocniri între aspiraţia la libertate sexuală şi rezistenţa puritană a unei părţi din societate; iată – într-o înşirare schematică, temele unei dramaturgii în fondul ei protestatară, atât cu înţelesuri directe cât şi cu egale raportări simbolice.

Prin ***Arthur Miller***[1] asistăm la încercarea de a se încetăţeni pe scena americană un nou spirit tragic, mai bine zis o nouă interpretare a sensului tragic al existenţei, aceasta în pofida atâtor îndoieli sau rezistenţe, toate socotind că în epoca noastră faptul nu ar mai fi cu putinţă. Şi în opera acestui autor străfundurile biologice continuă să-şi spună cuvântul; numai că acestea nu mai apar singure, deţinând întreg procesul conflictual, ci în continuă împletire cu normele, prejudecăţile, comportările şi constrângerile societăţii. Într-un fel, raportându-ne la construcţia dramatică şi forma procesuală a dezbaterilor în cauză, regăsim imagini şi proceduri ibseniene; într-alt fel, desfăşurarea pasională a situaţiilor în cauză reeditează ceva din atmosfera dramelor romantice. Oricum, e limpede că autorul american înfăţişează probleme contemporane folosind structuri dramatice şi modalităţi tradiţionale.

Conflictul dintre Joe Keller, industriaşul care a furnizat ţării armament defectuos, dar care cu abilitate cinică va şti să scape de sub rigorile justiţiei, şi fiul său Chris în care descoperirea acestor fapte va produce stări de anxietate tragică, reflectă zdruncinul moral pe care o epocă de războaie şi de exacerbări capitaliste l-a putut imprima într-o anume parte a societăţii americane *(Toţi fiii mei – All My Sons)*. Willy Loman, cu toate că a muncit, că şi-a luat în serios meseria, că s-a preocupat să dea familiei sale o siguranţă demnă a vieţii, se vede depăşit de epoca sa, azvârlit ca inutil în afara societăţii, respins tocmai de lumea căreia i s-a devotat cu nesfârşită credinţă, în situaţia de a nu avea altceva de ales decât dispariţia lui cât mai discretă *(Moartea unui comis voiajor – Death of a Salesman)*. În *Vrăjitoarele din Salem* (titlul exact dat de autor: *The Crucible;* în traducere: *Crucificabilul*) se reconstituie cu amănunţime şi precizie istorică un proces răsunător petrecut cu două secole înainte. Prin comedia jucată de Abigail Williams – comedie sprijinită de magistraţi, de pastori, de credulitatea comună, de contagiunea absurdă care la un moment dat se poate produce în cuprinsul unei colectivităţi umane – John Proctor a fost acuzat de vrăjitorii satanice. Neputând să-şi dovedească nevinovăţia, în faţa unei justiţii care îl proclamase dinainte culpabil, nu-i mai rămânea altceva de făcut decât să-şi accepte sentinţa şi să dorească neîntârziat executarea ei. Cufundat în disperare, atâta a putut totuşi să strige: „Dumnezeu a murit!". Putem admite că în mintea autorului această reconstituire istorică se lega şi un înţeles contemporan. Şi anume: cât putem fi de siguri că azi, atât la nivelul destinelor individuale cât şi la acela al comunităţilor umane şi al naţiunilor, nu se petrec înscenări, erori, rătăciri absurde sau crime morale şi istorice de felul celor înscrise în evenimentul reprezentat?

10. Cu privire la concepţia regizorală

În manifestarea generală a teatrului contemporan, fenomenul regizoral a căpătat înţelesuri şi înfăţişări sporite. Capitolul se leagă de aproape cu o seamă de direcţii specifice din creaţia literară a vremii, cu situaţiile noi ivite în teatru prin dezvoltarea cinematografului

1 Arthur Miller (n. 1915) este astăzi în plină activitate creatoare. Primele manifestări în teatru ni-l anunţau ca pe un autor de avangardă, în ale cărui elaborări îşi dădeau întâlnire criterii naturaliste, expresioniste şi suprarealiste. Cu timpul, această notă de avangardism s-a temperat, apropiindu-se în mod sensibil de modelul ibsenian.

şi a radioului, nu mai puţin şi cu unele experienţe sau mutaţii de valori produse de epoca noastră în cultura şi sensibilitatea lumii.

Întotdeauna, de la coregul din antichitate şi până la activitatea regizorală din teatrele moderne, valoarea şi reuşita spectacolului dramatic au depins în măsură hotărâtoare de talentul, iniţiativa, viziunea artistică, pasiunea şi devotamentul directorului de scenă. Uneori s-a ştiut cine este acesta; de cele mai multe ori, însă, persoana lui a rămas în anonimat, ca o baghetă nevăzută, conducând şi înfăptuindu-şi misiunea din umbră. Am greşi văzând în aceasta, cumva, o situare a regizorului pe un plan de inferioritate faţă de poziţia autorului şi de aceea a actorilor-interpreţi; socotim că faptul ţine mai degrabă de o practică teatrală tradiţională, poate cu intenţia nemărturisită de a se marca prin tăcere, ca fiind de la sine înţeleasă, o funcţiune adâncă şi permanentă a scenei.

Astăzi, ceva din această tradiţie se află în schimbare. Ideea de punere în scenă tinde să îşi aroge priorităţi sensibile faţă de toate celelalte componente ale fenomenului dramatic. Rostul punerii în scenă – se afirmă – este să transforme textul dramatic în spectacol. Totul, deci ar trebui să graviteze înspre acesta, să i se subordoneze. De atâtea ori – ni se afirmă în continuare – servitutea faţă de textul dramatic a împiedicat ca teatrul să fie el însuşi, să îşi trăiască în mod liber viaţa proprie. Ca să poată exista mai departe, teatrul trebuie să îşi recapete autonomia sa firească. De aici, o întreagă şcoală modernă, ilustrată prin remarcabile figuri regizorale – ***Adolphe Appia*** (1862–1928), ***Edward Gordon Craig*** (n. 1872), ***Artaud*** (1898–1948), ***Alexei Tairov*** (1885–1950) ş.a. –, având ca deviză „reteatralizarea teatrului" şi revendicând în numele acestei devize, dacă nu chiar desfiinţarea textului dramatic, în orice caz limitarea sau înlănţuirea lui.

Autorii dramatici – declară Appia – sunt scriitori de cuvinte, nu şi creatori propriu-zişi de artă dramatică. Craig – cu o notă şi mai pronunţată decât acesta – vede posibilă situaţia aceea în care arta teatrală să dispună de opere perfecte, fără ca pentru aceasta să mai aibă nevoie de a reprezenta texte dramatice. Artaud, sub o altă formă, proclamă ceva asemănător: ceea ce este mai specific teatral în arta teatrală, mai presus de textul scris sau vorbit, este punerea în scenă. Tot aşa şi Tairov: pledează pentru un teatru nou, autonom, scutit de a mai comenta texte venite din literatură, putând să-şi elaboreze pe deasupra acestora materia sa proprie. Piscator, şi el, se va sluji de argumente analoge în justificarea teoretică a teatrului politic. De exemplu: să nu mai mărginim teatrul la simplul rol de „cutie optică", prin care spectatorul să contemple pasiv ceva din lumea exterioară; piesa de teatru, emancipându-se de ceea ce semnificăm în mod obişnuit prin „artă" sau «acţiune», trebuie să capete înţeles şi putere de manifest politic efectiv, capabil să intervină direct în actualitatea politică a epocii în general, şi a unei societăţii anumite din cuprinsul acesteia în special.

S-ar părea, luând *ad litteram* aceste declaraţii, că între teatru şi literatură s-ar deschide o prăpastie; şi, deopotrivă, că regia modernă s-ar afla în frondă faţă de tot ce s-a instituit până la ea în practica şi tradiţia teatrală. Faptele, însă, dezmint această impresie. În ultimele patru-cinci decenii, afinităţile spirituale şi raporturile de colaborare dintre autori şi regizori au contribuit în largă măsură la regenerarea climatului dramatic. Începutul l-a făcut întâlnirea Cehov-Stanislavski. Autori de seamă – Brecht, Lorca, Ghelderode, Piscator, Adamov, Anouilh, Jarry, Genèt, până la un punct şi Pirandello – au fost şi directori de scenă, în montarea pieselor proprii sau ale altora. Copeau şi şcoala de teatru de la „Vieux Colombier" au găsit primul şi principalul lor sprijin în grupul de la Nouvelle Revue Française, numărând printre alţii pe A. Gide, Péguy, Roger Martin du Gard, Jules Romains, Schlumberger, Charles Vildrac, G. Duhamel, Francis Jammes şi Claudel. Şi este limpede că istoria şi critica literară

nu ar putea să emită judecăți definitive asupra unei serii caracteristice de scriitori moderni și contemporani – Büchner, Gorki, Cehov, Hauptmann, Knut, Hamsum, Hofmannsthal, Alexei Tolstoi, Wedekind, Strinberg, Maiakovski, O'Neill, Claudel, Giraudoux, Cromelinck, Cocteau, Montherland, Bernanos, Sartre, Camus, Beckett, François Mauriac, Julien Green, Anouilh ș.a. – fără ca măcar o parte din activitatea lor literară să nu fie analizată și prin prisma legăturilor spirituale cu regizorii vremii, în speță cu Stanislavski, Reinhardt, Tairov, Meyerhold, Brecht, Vahtanger, Piscator, Antoine, Copeau, Jouvet, Dullin, Pitoéff, Craig, Artaud, Gaston Baty, Jean-Louis Barrault ș.a. În ce privește realizarea teatrală propriu-zisă, deschiderile inițiate prin mișcarea regizorală amintită alcătuiesc un capitol important de cultură, cu mari semnificații contemporane. Aceste deschideri au reînnoit ideea că teatrul trebuie să fie prezent în frământările de viață ale epocilor; au trezit publicul de teatru dintr-o anume blazare sau o anume indiferență ce începea să ia forme îngrijorătoare; au reconsiderat problema raporturilor dintre clasicism și modernitate în conceperea și realizarea fenomenului teatral; au smuls scenografia din rutina ei naturalistă; au reîmprospătat, îmbogățind-o, ideea de realism teatral; au obligat teatrul să reflecteze mai atent asupra propriei probleme, trebuind prin aceasta să-și apere autonomia, să-și dea înălțime, să asigure criteriului artistic locul ce i se cuvine, indiferent de natura situațiilor pe care le-ar avea de înfățișat; au impus o nouă mentalitate în judecarea problemelor de teatru, făcând să se înțeleagă că pe lângă viziune artistică acestea comportă și tot atâta rigoare științifică, cu valențe în direcții interdisciplinare; și, în sfârșit, nu trebuie să pierdem din vedere că dacă prin unele din aspectele lor aceste opțiuni regizorale au putut să lase o impresie de izolare, prin altele dimpotrivă s-au situat în inima evenimentelor contemporane, dându-le acestora expresivitate și punându-le în lumină semnificațiile.

Într-o grupare aproximativă, am putea numi drept centre de avangardă regizorală, cu iradiații în numeroase sectoare ale mișcării teatrale contemporane, următoarele: „Teatrul Liber" (Le Théâtre Libre) inițiat de André Antoine (1858–1843), mișcarea de la „Vieux Colombier" condusă de Jacques Copeau (1879–1943), „Teatrul de Artă" din Moscova (MHAT) de care se leagă numele lui K. S. Stanislavski (1863–1938) și al lui Vsevolod Meyerhold (1874–1940), „Teatrul German" (Deutscher Theater) cu linia pe care i-a imprimat-o Max Reinhardt (1873–1943) și „Berliner Ensemble" unde Brecht și-a avut principalul său câmp de experiență și de creație.

Nu avem putința, într-o privire sumară ca aceasta de față, să redăm sistematic, în ordine tematică, mulțimea de idei pe care aceste școli le-au pus în mișcare. Ne vom mărgini, deci, la câteva indicații de context general.

Întrucât teatrul este convenție pură, înlăuntrul lui devin posibile oricâte libertăți. Această prerogativă trebuie folosită din plin, pentru ca teatrul să se salveze din rutina în care persistă de trei secole încoace. E nevoie ca ecranul acela artificial și artificios care se interpune între scenă și sală să dispară. Spectacolul de teatru va trebui să își recapete ceva din înțelesul dorit și de comuniune prin care și-a început existența și prin care în decursul istoriei și-a marcat momentele lui de plenitudine. Redăm o precizare a lui Copeau: „Eu socotesc – ne declară acesta – că teatrul nu își va recăpăta măreția decât atunci când, încetând de a mai fi o exploatare, va redeveni ceremonie". Punerea în scenă, având în datoria ei să readucă teatrului puritatea sa originară, implică responsabilități mari, de concepție ca și de tehnică. Mai mult decât de bogăție de mijloace, e nevoie de unitate, de armonie. Contează, firește, ceea ce se vede; dar e tot atât de important, adesea chiar mai important, să se sugereze ori să se evoce invizibilul. A reduce spectacolul la expresia lui

cea mai simplă, totodată şi cea mai dificilă – iată ce trebuie ca în teatrul vremii noastre să răsune ca un cuvânt de ordine, să devină un program!

Rămâne de văzut dacă în unele postulări şi manifestări, mai ales acelea care proclamă suveranitatea absolută a regizorului şi care dau ca posibilă trecerea în umbră a textului dramatic, nu se alunecă într-un anume formalism teatral, într-o cazuistică sau speculativitate extremă, într-o exagerare cu prezumţii şi tendinţe dogmatice, toate acestea de natură mai degrabă să închidă teatrul într-un turn de fildeş decât să-l readucă cu generozitate în sentimentul activ al cetăţii. Oricum, dezbaterea e deschisă. Timpul, cel mai legitim şi mai drept judecător, îşi va spune cuvântul. Până atunci, dezbaterea la care asistăm e plină de învăţăminte, are în ea toate caratele culturii, se desfăşoară cu accente pasionante, readuce teatrul în orbita actualităţii, se înscrie printre marile experienţe spirituale ale epocii noastre.

11. O judecată de încheiere

Se afirmă – câteodată mai în şoaptă, câteodată însă şi în mod categoric, că teatrul contemporan s-ar alătura mai mult constelaţiei decât construcţiei. Nu putem împărtăşi întru totul, nici chiar în parte, o asemenea impresie. Fondul ideatic al acestui teatru este un fond sănătos, atent la zbuciumul unei omeniri încercate de războaie mondiale, însă stăpânite de prejudecăţi retrograde, încă insuficient de lămurite asupra unor mutaţii politice şi spirituale pe care le impune istoria. Dacă totuşi în legătură cu teatrul contemporan persistă un anume sentiment de izolare, cu plutiri într-un fel de neoscolastică aplecată spre rafinamente speculative, faptul nu ţine doar de materia propriu-zisă aflată în cauză, ci de unele preţiozităţi ale autorilor, de un snobism modernizant cu aplecări marcate spre forme ermetice şi încifrate şi, într-o măsură poate chiar mai mare, de tendinţele spre sofisticare şi stilizări extreme ale noilor concepţii regizorale.

Să nu ne lăsăm, deci impresionaţi de scepticismul unor păreri trecătoare! Teatrul vremii noastre este un teatru vital, prezent, încercând să răspundă la chemările epocii. Ideea de teatru îşi continuă prin el destinul ei milenar.

CAPITOLUL AL XX-LEA

TEATRUL ROMÂNESC

1. Teatrul folcloric

Condițiile istorice în care s-a desfășurat viața poporului nostru nu au îngăduit apariția și dezvoltarea unui teatru românesc cult decât târziu, în epoca modernă, la începutul secolului al XIX-lea. Până la această dată, nu am avut decât manifestări de teatru popular, unele din acestea cu caracter religios, altele de tip profan.

În centru se află Vicleimul. Ca formă dramatică, este mai bine constituit decât celelalte specii de teatru popular. Reprezintă scene biblice legate de nașterea lui Iisus Cristos: călătoria magilor, închinarea cu daruri, teama lui Irod urmată de pierderea minții, uciderea pruncilor, profeția mântuirii. Avem de-a face cu un mister religios, în a cărui construcție putem spune că s-au prelungit și că supraviețuiesc elemente de dramă antică. Printre altele, ne referim la felul cum trupa reprezenta aici un personaj colectiv asemenea corului antic, rămânând permanent pe scenă și marcând episoadele acțiunii prin cântece lirice sau epice.

În ce privește originea și vechimea Vicleimului, cercetătorii au emis opinii diferite. Kogălniceanu găsește apropieri semnificative între „dascăli" și „diecii" care interpretau această piesă cu „les clercs de la Basoche". G. Dem. Teodorescu consideră că practica acestui teatru popular datează din perioada introducerii creștinismului în Dacia; ulterior, s-a întărit cu elemente provenite din Bizanț. M. Gaster crede că irozii au pătruns la noi în secolul al XVIII-lea, întâi în Transilvania, prin sașii protestanți care puneau în circulație, traduse în limba poporului, versiuni latine din secolul al XI-lea. N. Cartojan, pe baza unor amănunțite cercetări comparatiste, confirmă teza că Vicleimul este de origine apuseană și că se leagă de misterul celor trei regi-magi ai evului mediu. Adaugă că în sfera influențelor privind acest mister există elemente și implicații din părți mai răsăritene (poloneze, rutene, rusești, maghiare, sârbești), ceea ce însă nu a împiedicat ca Vicleimul să-și păstreze caracterul specific și să urmeze în spațiul românesc o dezvoltare proprie.

În diferitele versiuni ale piesei – munteană, moldovenească, transilvăneană – găsim deosebiri impuse de specificuri regionale și de natura influențelor suferite. Totuși, în liniile lor generale – concepție, personaje, economie – versiunile se aseamănă. Nu se mărginesc la o simplă convenție religioasă, reproducând stereotip fapte și situații intrate într-un ritual; se exprimă – bineînțeles cu naivitate dar nu și fără adevăr psihologic – stări omenești, procese ale sufletului, sentimente și gânduri de viață. Trăsăturile diferite si caracteristice ale celor trei

magi rezumă oarecum umanitatea: Gaspar – şters şi fără iniţiativă, Melchior – prudent şi reţinut, Valtazar – curajos şi hotărât. Frământările lui Irod mijlocesc reflecţii filosofice despre nimicnicia lucrurilor şi despre nedreptăţile din lume. Uciderea pruncilor e tratată cu mijloace simple, capabile însă de a pune în mişcare emotivitatea populară. Intervenţia miraculosului se petrece în sensul cerut de fabulaţia creştină, dar nu asupra unor suflete inerte ori speriate, ci muncite de patimi, de remuşcări sau de întrebări privind viaţa. Avem de-a face cu trăsături izvorâte dintr-un realism popular, capabil să propage impresii de omenesc şi sinceritate.

Să ne oprim, o clipă, şi asupra unor forme de teatru popular cu caracter profan. Ne atrag atenţia, în special, oraţiile de nuntă şi pluguşorul, ambele legate de viaţa patriarhală a satelor noastre.

Nunta, în Oraţii, este privită ca o dramă. Fazele ceremoniei alcătuiesc episoadele sau actele dramei: sosirea colăcarilor la casa socrilor, plecarea tinerilor la biserică, darurile la ospăţ ş.a. Cuvântările vornicului le punctează succesiunea. Alegoriile folosite aduc cu ele, odată cu înfrumuseţarea faptelor, şi situarea lor într-o lumină etică. Ginerele este închipuit ca un „tânăr împărat"; tovarăşii lui de generaţie şi de muncă şi de petrecere sunt cu toţi „ghinărari"; fata este „floare din rai", care pentru a nu se ofili trebuie răsădită în „grădina împăratului" ş.a.m.d. Când colăcarii vorbesc cu îndrăzneală socrului, acesta vrând să lase impresia că ar mai sta încă la îndoială, momentul este dinamic, exploziv, plin de umor şi voie bună; când se rosteşte oraţia de iertăciune, momentul are în el accente duioase, emoţionante. Toate acestea se întrepătrund, într-o simbioză simplă, naturală, încărcată de omenesc, de frumuseţe, de înfiorările vieţii.

Pluguşorul este la fel de caracteristic sub raportul implicaţiei dramatice. Reflectă fonduri vechi de mentalitate şi etică rurală. Tonul lui general exprimă optimism, însufleţire, umor limpede şi sănătos. Urarea de Anul nou trebuie să redea imaginea unei vieţi ce se împlineşte, cu rosturi ce decurg unul din altul, cu satisfacţii materiale şi victorii sufleteşti. Găsim deopotrivă un tablou sugestiv al muncilor agricole cu măreţii cosmice şi morale, cu încununarea pe care sentimentul de bunăstare şi de încredere în faptele vieţii îl poate aduce în cugetul celui ce-şi face până la capăt datoria.

2. Privire generală asupra perioadelor de început

Ziua de 27 decembrie 1816, când la Iaşi, în casa marelui hatman Constantin Ghica, din iniţiativa lui Gheorghe Asachi, s-a jucat într-o adaptarea românească pastorala *Mirtil şi Chloé* de ***Gesner*** şi ***Florian***, este socotită ca marcând actul de naştere al teatrului românesc modern.

Ce a urmat acelei seri istorice? O dată ieşită din crisalida ei, ideea de teatru românesc avea să capete amploare. S-a impus, devenind formă de cultură şi expresie majoră a conştiinţei naţionale. De acum înainte, viaţa teatrului naţional se va împleti de aproape cu istoria culturii româneşti şi a dezvoltării noastre moderne. Găsim în ea ecouri, intuiţii şi iniţiative iluministe, cu atât mai meritorii, cu cât toate acestea s-au produs într-o epocă în care asupra noastră încă apăsau capitulaţii străine, dispuse să ne pună dreptul la spiritualitate originală sub semne de îndoială. Teatrul a fost prezent în mintea paşoptiştilor ca mijloc de instruire a poporului, ca tribună pentru adevărurile şi aspiraţiile cetăţii, ca instrument de îndreptare a moravurilor, ca factor de mobilizare patriotică şi morală a spiritelor, ca dovadă de energie şi creaţie naţională. A mobilizat sub steagul lui cugete capabile să străbată cu pătrundere în esenţa sensibilităţii româneşti, şi cu înţelesurile descoperite aici să scruteze în istorie: G. Asachi, Eliade Rădulescu,

Vasile Alecsandri, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, Iancu Văcărescu, Costache Negruzzi, B. P. Haşdeu ş.a. Într-o perioadă în care începeam să căpătăm acces mai liber la instrucţie şi la marea informare de cultură, teatrul nostru, în plin proces de devenire, a mijlocit între civilizaţia europeană şi receptivitatea noastră umanistă importante punţi de legătură.

Acest teatru, deşi încă atât de începător în prima şi chiar şi în a doua parte a secolului al XIX-lea, a ştiut cum să se apropie, să înţeleagă, să interpreteze şi să transpună în sens românesc părţi întregi din ceea ce a însemnat mişcarea romantică – această nouă Renaştere – în gândirea, în sensibilitatea, în acţiunea şi în puterea de a se regenera a continentului nostru. Preocuparea de a se întemeia un teatru naţional a figurat din primul moment în fruntea programelor noastre revoluţionare. Departe de a fi doar imitaţie sau formă de împrumut, dimpotrivă, această revendicare reieşea din necesităţi organice. Mai precis: reieşea dintr-o respiraţie puternică a vocaţiei noastre ca popor de cultură şi din sentimentul limpede că sub acest raport aparţinem universalităţii umane. Era atât de firesc, deci, ca teatrul pe care îl ridicam să pună umărul, deopotrivă, atât la desăvârşirea unităţii naţionale cât şi la recuperarea acelei întârzieri istorice care, nu din vina noastră, ne-a izolat multă vreme de ritmurile culturii europene.

3. Aşezarea lui V. Alecsandri

Timp de cinci decenii, cu desăvârşită consecvenţă, din perioada romantică a primei tinereţi şi până în ceasul din urmă, ***Vasile Alecsandri*** (1821–1890) a ţinut în mână condeiul de dramaturg. S-a dedicat acestei activităţi cu toate laturile personalităţii sale, la un pol al acestora aflându-se vocaţia sa de artist, la celălalt pol conştiinţa lui de om al epocii şi datoria sacră de patriot. Să nu spunem că această creaţie a fost dictată în mod succesiv de împrejurări. Dimpotrivă! Găsim în ea o armătură de idei limpezi, hotărâte, alcătuind prin întrepătrunderea şi unitatea lor contextuală adevărate înţelesuri ale unei doctrine şi ale unui program.

Vasile Alecsandri s-a întors de la Paris, aşa cum ne-o spune el însuşi, „adorator fervent al Treimei sfinte şi mântuitoare ce reprezintă libertatea, egalitatea şi fraternitatea". Şi-a propus să delege pe seama teatrului părţi importante din misiunea de regenerare a vieţii noastre publice. Să facă, anume, „un organ spre biciuirea năravurilor rele şi ridicolelor societăţii noastre". Şi trebuie să adăugăm: „biciuire", cu înţeles de avertizare severă, deopotrivă şi ca îndemn hotărât înspre a se constitui înlăuntrul societăţii noastre un climat de ordine şi de adevăr, apt să recepteze, să asimileze şi să autentifice în simţirea ţării transformări istorice fundamentale. Acestea erau: unirea şi independenţa naţională, modificări sociale în starea ţărănimii, moralizarea vieţii publice, punerea în valoare a puterilor autohtone de creaţie, corectarea unor excese ori diformităţi produse de asimilarea greşită a influenţelor străine, intrarea noastră ca popor în circuitele valorilor europene. Şi-a dat seama că revendicările noastre ca popor aveau să capete cu atât mai multă autoritate în conştiinţa colectivă proprie, ca şi în opinia lumii, cu cât vom şti să facem printre alte dovezi şi dovada unei creaţii originale, inspirate din viaţa şi istoria ţării, din datele profunde ale gândirii şi sensibilităţii autohtone. Şi, printr-o intuiţie tot atât de perspicace a realităţilor naţionale, a înţeles că finalitatea acestora cerea ca literatura din epocă să nu rămână pe planuri abstracte sau contemplative, ci să intre în curentul general al militării noastre politice şi culturale. Toate acestea l-au apropiat în mod esenţial de programul de la 1840 al Daciei literare. Prin iniţiativa şi formularea lui Mihail Kogălniceanu, acest program căpăta structură de sistem: dar ca

ideea, ca ambianță intelectuală și ca premisă de unitate românească pulsa în ritmul vremii, stăpânea multe cugete vrednice de intelectuali și militanți ai unei generații.

Paralel cu aceste priviri doctrinare, V. Alecsandri a sesizat și complexul practic de măsuri menite să le aducă la îndeplinire: repertoriu de autenticitate națională, actori apți să exprime cu inteligență situațiile ivite în cadrul acestor realități, un public mai pregătit, cerând teatrului nu „farse grosolane și drame apelpisite“, ci „piese de înaltă comedie“.

Scrierile de teatru ale lui V. Alecsandri numără: „scene“, „cânticele comice“, „vodeviluri“, „operete“, „comedii“, „drame“. Poate că această împărțire – care de fapt îi aparține, o consemnează într-o scrisoare – nu este în totul potrivită. Ce interesează însă este elaborarea ei treptată, gradarea în timp. Poetul, aici, având în vedere acel public românesc de teatru pe care își propusese să-l formeze, a procedat în această direcție cu măsuri de adevărat pedagog național; de la simplu la compus, de la captarea agreabilă prin spectacolul de vodevil până la solicitarea gravă din dramele istorice, de la o formă de abecedar a repertoriului original înspre unul de maturitate culturală, de la un teatru legat de situații curente ale actualității spre unul cu deschideri din ce în ce mai largi pe planuri generale de artă și umanitate.

Interesează, de asemenea, și bogăția de teme. Să ne gândim, mai întâi, la *Iorgu de la Sadagura*, la ciclul *Chirițelor*, la *Iașii în carnaval, la Rusaliile*, la *Sandu Napoilă,* la *Millo director.* Critică, satiră, proteste și denunțuri, incontestabil; dar nu mai puțin și document, istorie, o înțelegere cuprinzătoare a vremii, o putere ca dincolo de scăderi și vicii să răzbată un sentiment de nădejde, de așteptări optimiste. E – ceea ce observa cu pătrundere Ibrăileanu – amestecul de pașoptism și junimism din firea poetului. Pașoptism: ca încredere în progres, în dorința de înnoire, în liberalismul vremii; junimism: ca atitudine împotriva exagerărilor, a imitațiilor servile, a formelor fără fond, a unui cosmopolitism practicat cu stridență, afectare și ignoranță. În afară de ralierea lui doctrinară la un program de epocă și de generație, V. Alecsandri a inclus în aceste determinări și o egală căldură personală ca om al pământului, ca exponentă a unei filosofii comune, ca putere tăcută a cugetului său de a trece lucrurile prin filtre ale măsurii, ale adevărurilor naturale, ale bunului-simț.

Boieri și ciocoi (1873) a figurat doar puțin pe scena românească. Piesa, totuși, contează. Aparența e de comedie; fondul, însă, e dramatic. După lanțul anterior al comediilor cu cântece, multe de tip vodevil sau operetă, Alecsandri înțelegea acum, într-o fază înaintată a teatrului nostru național, să vină cu o creație de amplitudine, cu arhitectură riguroasă, cu pregnanță tematică și, mai ales, cu mobilizarea atenției generale înspre o problemă vitală a societății noastre naționale. Putem admite că gândirea socială a lui V. Alecsandri avea limite, slujindu-se pe alocuri, de o retorică afectată. Totuși, nu e mai puțin adevărat că piesa are vibrație, că pledoaria din ea pentru mai multă moralitate în moravurile publice impune, că într-o replică auzim rostindu-se cu freamăt: „țipătul unui popor îi mai puternic decât tunetul“, că se aduc pe scenă ecouri și chiar manifestări de mișcare populară și că într-o frază ca aceasta: „adevărata noblețe-i scrisă în inimi, nu pe pergamente“ pulsau cu patetism sensuri și asimilări locale de spiritualitate europeană, într-un stil de bună simbioză între idei iluministe și simțire pașoptistă.

Lăsăm deoparte drama istorică, întrucât ne vom ocupa de ea într-un paragraf următor. În ultimele sale creații dramatice, *Fântâna Blanduziei* (1884) și Ovidiu (1885), ca sub o nevoie de bilanț moral și sufletesc, la capătul unei vieți închinate țării și artei, V. Alecsandri ne-a lăsat profesiunea sa de credință. Nu este întâmplător că poetul a ales teatrul pentru o asemenea destăinuire; putem presupune că în sinea lui l-a considerat principala sa vocație.

Nu vom spune că poetul a tratat ideea antichității romane ca un exeget; i-a încredințat însă mărturisirea sa ca poet. Simțim că aspira spre clasicitate ca înspre un țărm de limpeziri și ancorare, după tumultul romantic al luptelor, al datoriei și al evenimentelor trăite. În personajul Horațiu s-a zugrăvit pe sine, desigur în parte și cu o intenție ca aceea pe care poetul latin a consemnat-o în *Exegi monumentum,* dar mai ales pentru a ne comunica o filosofie optimistă și generoasă, presărată cu frământări și înfrângeri dar până la urmă victorioasă. Și anume: victorioasă prin resemnări active, prin înseninări, prin sentimentul datoriei împlinite, prin dragoste de oameni, prin echilibru interior, prin liniștea și înțelepciunea larg cuprinzătoare pe care poezia și mesajele ei le pot coborî în cugete.

Influențele și împrumuturile străine din teatrul lui V. Alecsandri constituie un capitol asupra căruia s-a discutat mult. S-a spus, pe alocuri, că aceste împrumuturi ar putea să însemne asupra operei în cauză o anumită ipotecă intelectuală. S-a mai spus, de asemenea, că V. Alecsandri ar fi fost un bun scriitor-cetățean, dar nu tot pe atât și un scriitor-artist. Problema, oricum, e mai complexă. În majoritatea localizărilor sale dramatice, poetul nostru a creat personaje vii, a imprimat în mod veridic culoarea epocii, s-a oprit asupra unor stări și procese psihologice reale, a sesizat cu justețe atât laturi bune cât și laturi rele ale multora din mișcările vremii, toate acestea de natură să exprime epoca, să dea publicului nostru în formație delectări instructive, să impună ideea teatrului ca instituție națională, să mijlocească formarea de talente actoricești, unele din acestea de proporția lui Matei Millo și a Aristizzei Romanescu.

Și sub raport artistic, nu ar avea sens să minimalizăm această operă. Dacă ținem seama de atâtea condiții încă începătoare ale limbii noastre în epoca în care a fost scrisă o bună parte din acest teatru, putem spune că poetul a reușit într-o măsură uimitoare. Anume: a izbutit să redea vorbiri naturale, să exprime prin limbaj profiluri psihologice și sociale, să realizeze momente de umor sănătos și eficace, să pună sub reflector satiric diformitățile și exagerările din limbă, să imprime în toate acestea cursivitatea vieții obișnuite. Și, oricum, trebuie să ținem seama că Alecsandri este în teatrul românesc întemeietorul efectiv al dialogului dramatic; mai precis: al dialogului ca mijloc și putere de caracterizare a personajelor, ceea ce nu doar sub raport scenic ci și din punct de vedere estetic reprezintă un fapt hotărâtor.

4. Drama istorică

În viața literaturii și a teatrului românesc modern, drama istorică ocupă un loc caracteristic. Începuturile se situează către jumătatea secolului trecut; de atunci, s-a menținut neîntrerupt în actualitate, asociindu-și tot timpul conținuturi și valențe noi.

Căror cauze li se datorește această vitalitate aparte a dramei istorice?

Avem de-a face, mai întâi, cu reflexe, prelungiri și adaptări pe plan național ale iluminismului european. În cuprinsul gândirii iluministe, știm, istoria reprezenta o disciplină-cheie. Progresul spiritului uman, drepturile omului și drepturile popoarelor, viitorul rațional al societății umane, desființarea privilegiilor de clasă, eliberarea de superstiții și dogme, toate aceste revendicări iluministe trebuiau motivate și susținute, paralel cu argumentarea filozofică, și prin tot atâta raportare la realități și înțelesuri istorice.

Luptele românești pentru libertate politică, socială și culturală – lupte care stau la temelia statului român modern – au găsit în postulările gândirii iluministe importante puncte de sprijin. Sunt de amintit, în această privință pledoaria cărturarilor din *Școala ardeleană* în legătură cu latinitatea limbii și continuitatea românilor în Dacia, mișcarea generației de la

1848 şi, în genere, întreaga dezbatere din secolul trecut în legătură cu idealul unităţii şi al independenţei naţionale.

Avem de amintit – mai departe – influenţa romantismului european, mai cu seamă a celui de spirit francez. Literatura noastră modernă, într-o bună parte a ei, s-a format sub inspiraţia acestui romantism. Şi-a însuşit – asimilându-le şi dându-le tinctură locală – teme, mijloace, forme de sensibilitate, direcţii generale de gândire. Ne regăseam pe noi – ca sensibilitate comună, ca psihologie de popor – atât în privirile romantice îndreptate spre viitor, cât şi în cultul romantic pentru trecut. Nota avântată, străbătută de pasiunea vieţii şi de un sentiment înalt al umanităţii, corespundea cu starea noastră de spirit ca popor aflat într-o perioadă de prefaceri şi aspiraţii intense. Cealaltă, a paseismului visător sau contemplativ, nu mai puţin, era de natură să răscolească în cugetul nostru comun amintiri scumpe. Preferinţele romanticilor pentru Evul Mediu, ca şi voinţa acestora de a-l reabilita în ochii posterităţii, găseau şi aici ecouri asemănătoare. Şi la noi, Evul Mediu era o perioadă ce trebuia adusă în atenţia noastră comună. În această perioadă ne-am constituit ca stat liber şi naţional, ne-am definit o conştiinţă politică, am cunoscut o seamă de străluciri ale construcţiei voievodale, am reluat – fie şi în haină slavonă – părţi esenţiale din sinteza mediteraneană a Bizanţului în vremea lui de splendoare. „Prefaţa“ la *Cromwell,* cu referirile ei aparte la drama de caracter istoric, îşi trimetea ecourile şi aici. Victor Hugo devenea şi pentru noi o figură directoare, un model universal. De fapt, nu era singurul; apărea într-o contextualitate europeană, în care puteau fi întâlnite şi alte nume; Shakespeare, Goethe, Schiller, Byron, Lamartine.

Dar, bineînţeles, principala mişcare privind constituirea şi dezvoltarea teatrului nostru istoric trebuie căutată în evenimente şi situaţii legate de viaţa internă a ţării şi de funcţionarea conştiinţei noastre naţionale.

Veacuri întregi, de-a rândul, forţe şi împrejurări constrângătoare ne-au ţinut la o anume distanţă de evenimentele lumii europene. Acum, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, începeau să se ivească la orizont semne de libertate. Pe de o parte, zdruncinările petrecute în jocul de interese al marilor monarhii dădeau popoarelor asuprite o putinţă mai mare decât până atunci de a-şi spune şi ele cuvântul, pe de altă parte, ideile de libertate girate de mişcarea iluministă şi ideile Revoluţiei Franceze îşi făcuseră drum, chiar şi în sfere care înţelegeau să le opună piedici. În acest cadru de condiţii, intelectualitatea românească şi-a dat seama că trebuia să ia atitudine, că avea de înfăptuit o misiune. Interior, era nevoie de o stare de spirit activă, susţinută neapărat prin puterile noastre creatoare ca popor, în afară trebuia să arătăm străinătăţii că voinţa noastră de libertate nu reieşea dintr-o simplă contagiune a vremii, ci constituia o revendicare legitimă, expresie de viaţă a unei aşezări istorice cu vechime milenară.

Porţile Europei, care multă vreme fuseseră pentru noi ca şi închise, începeau acum să se deschidă. Intram într-o perioadă eroică, în care conştiinţa românească trebuia să procedeze atât cu elan, cât şi cu luciditate. Renaşterea noastră naţională se petrecea sub semn european. Se impunea ca într-un timp scurt, cât mai scurt cu putinţă, să recuperăm valori şi trepte ale culturii occidentale, aceea de care vitregiile vremurilor ne ţinuseră departe. Se profilau astfel două orientări, de însemnătate complementară: una spre realitatea locală, alta spre civilizaţia europeană. Amândoura, evenimentele le-au dovedit legitimitatea. Procesul lor s-a desfăşurat în mod autentic, cu susţineri din adâncime, atât într-o ordine a instinctului nostru etnic, cât şi într-una reieşind din stratificări profunde ale spiritualităţii noastre autohtone.

În tot acest proces, sentimentul istoriei ne-a fost o călăuză sigură, statornică, edificatoare. Mulţi dintre revoluţionarii de la 1848 şi dintre principalii luptători politici pentru

întemeierea statului român modern – N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, C. A. Rosetti, frații Golescu, Ion Brătianu ș.a. – erau ca intelectuali fie istorici propriu-ziși, fie prieteni și sprijinitori ai disciplinei. La Paris, militanții din emigrația românească urmăreau cursurile de la Collège de France ținute de Edgar Quinet, Adam Mickiewicz, Jules Michelet. Este necesar ca progresul spre care aspirăm să-și extragă esențe din sufletul țării; această idee, cu rezonanță de program, devenea cuvânt de ordine în conștiințele luminate și active din epocă. Asistăm astfel la un cuprinzător proces de resurecție națională. Poeții contemplă ruine, evocă virtuți strămoșești, cântă trecutul patriei. Istoricii dezgroapă cronici, cercetează documente, înțeleg să imprime un nou impuls arhivei naționale. Filologii se preocupă să descopere și să pună în valoare fondul folcloric al creației autohtone. Herder, cu doctrina lui încărcată de respect sacrosant pentru limba, legendele și tradițiile popoarelor, este prezent în multe cugete. N. Bălcescu așază creația populară în rândul izvoarelor de seamă ale istoriei naționale. Scriitorii își fac un titlu de onoare din a transpune motive folclorice în creația lor cultă. În poemul *Cântarea României,* Alecu Russo celebrează în ton biblic, cu viziune romantică, momente reprezentative din fresca istoriei naționale. Programul literar din 1840, conceput de M. Kogălniceanu și înscris în primul număr al revistei *Dacia literară,* marca pentru cultura noastră națională semnificații asemănătoare cu cele din mișcarea *Sturm und Drang,* în perioada iluminismului german. Se preconiza, în acest program: ca de la literatura de traduceri și imitații, inerentă într-o primă fază a renașterii noastre moderne, să se treacă la o creație originală, în ale cărei motive de inspirație cronica țării să dețină un loc de frunte. Tot M. Kogălniceanu, în lecția introductivă la Cursul de istorie națională, ținut în 1843 la Academia Mihăileanu din Iași, venea cu priviri capabile să dea fenomenului înțelesuri de doctrină și sinteză. După ce mai întâi celebra ideea de istorie ca datorie spirituală pentru toate popoarele și pentru fiecare om instruit în parte și-a impus să arate că istoria noastră națională nu stă mai prejos de istoria altor popoare, ca adevăr uman, ca datorie de viață, ca prezență morală în comunitatea lumii.

În această conjunctură națională, și în acest climat spiritual, drama istorică găsea un câmp propice de afirmare. Ambianța romantică i-a venit esențial în ajutor. Acestor împrejurări, teatrul românesc le datorează câteva din principalele lui împliniri.

5. Autori și opere

Începem seria acestor împliniri cu *Răzvan și Vidra.* Ca figură istorică, Răzvan nu prezintă vreo însemnătate aparte. Despre ființa și domnia lui efemeră, cronicile nu fac decât mențiuni fugitive. ***B. P. Hasdeu***, autorul, era o personalitate enciclopedică; într-o perioadă când ne aflam încă în fază de constituire a statului român modern, găsea necesar să proclame și să pledeze pentru un drept la universalitate al culturii românești. În conformația sufletească a eroului său, punea să se încrucișeze, sub vădită inspirație romantică, o seamă de contraste. Rob, totuși știutor de carte. Deși stigmatizat de mulți din jurul său pentru originea lui obscură, știa să procedeze cu superioritate, iertându-i cu generozitate pe toți. Atâtea contrarietăți și injustiții petrecute în viața lui ar fi putut să-l facă egoist și răzbunător. Se gândește, totuși, în primul rând la ceilalți; înțelege să se pună în slujba celor mulți, neapărați de nimeni și nedreptățiți de toți. Pleacă în codru; ajunge căpetenie de haiduci. Își atribuie și mai departe scopuri nobile, umanitare; seamănă în această privință cu Hernani din piesa lui Victor Hugo sau cu Karol Moor din *Hoții* de Schiller. Este robust sufletește. Își impune cu hotărâre să fie un

apărător al oamenilor şi al cauzelor drepte. Are însă slăbiciuni, ceea ce îl va face să cedeze ambiţiilor nemăsurate ale Vidrei şi să se lase purtat de visurile lui de mărire, intervenite între timp. În totul, deci, un personaj menit ca în reflectarea lui literară să exprime culoare şi semnificaţii romantice, filtrate prin elemente locale de baladă şi cronică.

Hasdeu, însă, nu s-a oprit la aceste elemente de ordin predominant popular. Deopotrivă, piesa avea să constituie şi un multiplu manifest al vremii. Prin ea, o seamă de ecouri ale epocii îşi găseau încă o cale de propagare. Programul generaţiei de la 1848, în ce priveşte situaţia socială şi politică a păturii rurale, începea să treacă din stadiul său teoretic în acela al primelor înfăptuiri practice. Dezrobirea ţiganilor, şi această chestiune, se afla la ordinea zilei. Instituţia în cauză – penibilă prelungire feudală ce menţinea starea de servitute a lucrătorilor ţigani de pe moşiile boiereşti sau mănăstireşti – constituia un anacronism dureros. Piesa lui Hasdeu, luând în această direcţie atitudine categorică, se alătura astfel protestelor ridicate cu putere în epocă de către istoricii, poeţii şi militanţii noştri revoluţionari.

Despot-Vodă, drama lui ***Vasile Alecsandri***, este prin excelenţă o creaţie romantică. Personajul principal ne este înfăţişat drept un amestec pe cât de straniu, tot pe atât de pitoresc, de viciu şi virtute. Pe de o parte, ne izbeşte aventurierul: origine dubioasă, muncit de ambiţii absurde, peregrinând din ţară în ţară în căutare de bani şi glorie, lipsit de scrupule, în conflict adesea cu legile şi cu morala, gata ca pentru atingerea vreunuia din scopurile sale, indiferent care, să strivească fără scrupule criterii şi sentimente constituite. Pe de altă parte, ni se revelează în el un om cu însuşiri aparte, cu intuiţii pătrunzătoare. Are farmec personal; este instruit; a trecut un timp şi printr-o universitate din Franţa; elocinţa şi forţa lui de argumentare pot capta şi convinge. În Germania, se apropiase de luteranism; cunoscuse pe Melanchton şi pe învăţatul Ioan Sommer. Îşi constituise şi o gândire politică, atribuindu-şi în acest sens o misiune. Visa să smulgă Constantinopolul de sub stăpânirea musulmană şi să readucă la viaţă vechiul Bizanţ. În ce priveşte problemele româneşti, avea idei despre originea poporului nostru şi vedea posibil ca într-un viitor apropiat să se înfăptuiască unitatea noastră naţională.

Influenţa lui Victor Hugo – în speţă, prescripţiile din „Prefaţa" la *Cromwell* – este evidentă. Întregii piese îi sunt imprimate tonuri de melodramă. V. Alecsandri se preocupă să redea culoarea locală; cultivă surpriza, peripeţiile extraordinare, travestirile, loviturile de teatru. Aduce pe scenă situaţii tari, îmbinând în ele durerea morală cu durerea fizică. Amestecă situaţii tragice cu altele comice. Compune şi o figură de bufon – Ciubăr-Vodă – cu elemente împrumutate din bufonii poetului francez, în parte şi din aceia ai lui Shakespeare. Lasă ca asupra personajelor să plutească întotdeauna şi o undă de mister, purtătoare în ea de presimţiri sumbre, până în cele din urmă împingând înspre deznodăminte fatale.

Nota de pledoarie pentru o cauză umană, prezentă în toate dramele lui Victor Hugo, apare şi la poetul român. Acţiunea din piesă se petrece în secolul al XVI-lea; totuşi, în replicile şi tiradele personajelor putem recunoaşte idei şi sentimente ale generaţiei din epoca unirii, însufleţite de un patriotism fervent, adăpostind în el şi o conştiinţă aproape misionară.

Este interesant de remarcat că spiritul romantic a rămas, în drama istorică românească, drept o dominantă atât de concepţie cât şi de factură estetică, şi după ce perioada acută a mişcării romantice luase sfârşit. Faptul îşi are mai întâi o explicaţie de ordin general. Pe scena de teatru istoria nu poate fi adusă ca pe catedră, ca într-o dezbatere de specialitate, ca într-un tratat sau manual; pe această scenă, neapărat, trebuie ca faptelor să li se imprime şi culoare, şi expresie, şi o anume pasionalitate, bineînţeles nu desfigurând adevărul istoric, dar în orice caz aducându-l într-o rază în care percepţia raţională să-şi poată asocia şi elemente afective.

Faptul, apoi, își are mai ales și determinarea lui locală. Sentimentul istoriei intră în permanențele de gândire și de simțire ale spiritualității românești. Cândva, acest sentiment fusese un mare sprijin moral în lupta națională pentru dobândirea unirii și independenței; acum, trebuia să ajute la consolidarea și adâncirea acestor cuceriri. În plus, un dramatism aparte al istoriei noastre naționale există în cuprinsul acestor situații, a căror înțelegere poate că nu ar fi posibilă fără ca perceperea fizică a faptelor să nu includă în ea și o tensiune patetică.

Frământarea psihologică a personajului principal apare frecvent în tematica pieselor. Voievozi ca Vlaicu Vodă și Ioan Vodă cel Cumplit au inspirat câteva din cele mai bune drame istorice în literatura noastră națională. Fiecare din aceştia, ca monarh și ca om, a avut de purtat o luptă grea. Vlaicu Vodă, în piesa cu același nume a lui ***Al. Davila***, trebuie să înfrunte o imixtiune și o propagandă catolică, dusă și cu amenințări constrângătoare din afară, și cu mijloace subtile în propriul său palat. O propagandă sub care se ascundea un imperialism apostolic periclitând liniștea țării și în perspectivă întregul ei destin. Drama din sufletul voievodului poate avea și un înțeles simbolic; este drama însăși a țării, constrânsă de atâtea ori de-a lungul vremii să sufere și să aştepte în tăcere justiția și dezlegările imanenței. Vlaicu Vodă se izbește tot timpul de neînțelegerea ori de trădările boierilor viciați de goana lor după putere, unii dintre ei aserviți unor interese străine, indiferenți sau obtuzi față de drama de viață a țăranilor iobagi.

Alexandru Lăpușneanu, de asemenea, aspira să fie un domn bun, să vină în ajutorul țăranilor, să stăvilească luptele fratricide pentru tron, să continue în Moldova o tradiție datând de la Ștefan cel Mare și Petru Rareș. Cronicile, totuși, vorbesc despre el și ca o fire răzbunătoare, crudă, gata pentru apărarea ambițiilor și a persoanei sale să alunece din crimă în crimă până la catastrofa finală. Este unghiul sub care personajul a fost văzut de Costache Negruzzi în cunoscuta și inspirata sa nuvelă. În același spirit au încercat să-l vadă, dar fără concentrare dramatică și fără pătrundere psihologică, și câteva încercări teatrale din secolul trecut: *Lăpușneanu Vodă* (1872) de Samson Bodnărescu, *Alexandru Lăpușneanu* de D. Bolintineanu, *Lăpușneanu* (1873–74) de M. Scurtescu.

L-am amintit anterior pe Iacob Heraclid din *Despot-Vodă*. Gaspar Grațiani, personajul din piesa cu același nume a lui ***I. Slavici***, are tangențe cu acesta. Din nou, un aventurier străin, ajuns pe tronul țării, într-un fel adăpostind în cugetul său gânduri și aspirații superioare, într-alt fel însă prizonier al unor slăbiciuni și oscilații menite să-l piardă. Ar fi vrut să fie un domn bun și să inițieze în țară o politică de pace, să îndepărteze pericolul intervențiilor și al invaziilor străine, să lupte împotriva sărăciei, să reducă pretențiile Porții, să ridice prestigiul țării și al demnitarilor ei, totul cu judecată și cu autoritate de monarh înțelept. Era catolic; însă, departe de a face prozelitism, dimpotrivă, se gândea să instituie în țară o atmosferă de toleranță religioasă. Ce, anume, i-a provocat căderea? Grațiani nu putea nici să înfrunte totul, nici să rămână indiferent în fața prejudecăților din jurul său, unele din acestea privind concepția religioasă în sine, altele iscate de legătura sa cu evreica Sara. De asemenea, pendularea sa între Sara și Elvira – prima ca demon, cealaltă ca înger – purta în ea presimțiri nefaste.

Îl putem aminti și pe Ștefăniță, mai întâi personaj principal într-o încercare dramatică a lui ***Iosif Vulcan*** (*Ștefăniță Vodă cel Tânăr*, 1893), apoi în *Viforul* lui ***Delavrancea***. Sub raport strict istoric, știm că acest voievod nu era lipsit de calități, atât militare cât și diplomatice. Într-o perioadă în care presiunea otomană devenea din ce în ce mai insistentă, sfidând condițiile din patul nostru de capitulație și amenințându-ne în însăși existența noastră ca stat, acest domnitor s-a orientat spre regele polonez, în nădejdea de a găsi în alianța cu acesta o soluție de interes european împotriva penetrației musulmane. Este necesar să

precizăm că acest tratat nu consacra o vasalitate, ci reprezenta o convenție între părți egale. Ca om, însă, voievodul era un nestăpânit. O fire pe cât de capricioasă, tot pe atât de autoritară, cu izbucniri violente și acțiuni necugetate, unele din acestea până la perseverări în porniri diabolice.

În această galerie – domnitorii angajați în frământări de conștiință sau stăpâniți în firea lor intimă de trăsături contrarii – Petru Rareș se impune cu deosebire. Începutul l-a făcut Delavrancea, cu *Luceafărul.* Eroul, aici, luptă cu ingratitudinea oamenilor, cu soarta lui de pribeag, cu adversități ale împrejurărilor, cu piedicile întâmpinate în calea planurilor lui politice. Ideea va fi continuată în zilele noastre, cu mijloace conceptuale și estetice de un ordin mai intelectualizant, în piesa *Petru Rareș* de Horia Lovinescu. Suntem martori, acum, la calvarul lui Rareș, de-a lungul celor două domnii ale sale.

Figura lui Ștefan cel Mare ocupă locul major. Până la Delavrancea, în dramaturgia noastră istorică, a apărut relativ puțin. Câteva încercări minore – *Ștefan cel Mare* (1857–58) de Matei Millo, *Ștefan cel Mare* (1904) de State Dragomir ș.a. – mai pot trezi cel mult un interes documentar. Faptul nu trebuie încriminat; își are justificații firești. Trebuiau străbătute încă o seamă întreagă de distanțe, pe plan literar și pe planul culturii noastre în general, până ce o personalitate voievodală ca aceea a lui Ștefan cel Mare să poată ajunge pe o scenă de teatru cu chipul ei legitim și cu semnificațiile ei pertinente.

Marea poartă prin care figura domnitorului moldovean a pășit în teatrul nostru istoric este *Apus de soare,* capodopera lui Delavrancea. Știm cu certitudine că autorul se documentase cu tot ce putea să-i pună la dispoziție, până atunci, și cronicile noastre vechi, și studiile în materie ale istoricilor noștri moderni. Presupunem, totodată, că Delavrancea nu ținea să se conformeze cu strictețe unei exegeze istorice, ci a preferat să meargă pe linia intuițiilor și a inițiativelor lui de artist. Este greșit să se spună că Delavrancea ar fi dat la iveală o figură construită, ieșită pe de-a-ntregul dintr-un atelier artistic al scriitorului, demonstrație de teatralitate pe o temă cu fundal de legendă și de cronică. În operă, adevăr istoric *există;* nu însă un adevăr material, decurgând din reconstituiri exacte și cenzurări obiective, ci unul intrat în conștiința comună, având de partea lui nesfârșite adeziuni afective, fabulatoriu desigur sub raport descriptiv, dar moralmente putând fi atestat prin înțelesuri generale. Rareori, poate, într-o operă literară românească, atâta reunire și atâta întrepătrundere de sensuri și de valori de sensibilitate și istorie românească. Putem recapitula: prelungiri ale mișcării inițiate prin programul *Daciei literare;* continuare și sublimare pe planuri de artă a ideologiei pașoptiste; preluări ale viziunii folclorice în datele și elaborările creației culte; revelații produse în conștiința noastră națională prin publicarea cronicilor; influențe romantice, nu numai de ordin static și literar, dar și ca mod de privire în istoria politică și în istoria sufletească a popoarelor.

Apus de soare a fost reprezentată în 1909. Ne aflam, atunci, într-un moment caracteristic din viața și dezvoltarea noastră ca popor. Pe de o parte, comunitatea românească putea privi cu mulțumire îndărăt: la ceea ce, prin ea însăși, cucerise ca unire și independență națională; la ceea ce recuperase din întârzierile pe care i le impusese istoria; la reintrarea ei activă în circuitele culturii europene; la ceea ce datora unui trecut milenar, cu luptele acestuia de adâncimi și cu vredniciile lui tăcute. Pe de altă parte, puteam să privim cu încredere înainte, spre întregirea teritoriului național și spre triumful unor imanențe istorice. Și sub raport epic, și în mod simbolic, piesa lui Delavrancea era făcută să se încadreze în acest climat. Ștefan cel Mare nu era numai un domnitor; sentimentul nostru comun îi atribuia și prestigii de simbol. Încarna în personalitatea sa istorică, și de asemenea în complexitatea lui morală ca om, fapte adânci și permanențe din viața și destinul nostru ca popor.

Nu am avea dreptul de a încheia acest paragraf, privind reflectarea romantică în teatrul istoric românesc de la începuturile mişcării şi până în zilele noastre, fără a include în tabloul chestiunii şi o seamă de consideraţii sintetice asupra lui ***N. Iorga*** ca dramaturg.

Marele nostru învăţat, în decurs de trei decenii (1910–1940) a dat la iveală peste cincizeci de piese de teatru, majoritatea acestora de cadru istoric şi tratând teme istorice[1]. Venea în această dramaturgie, nu cu o altă personalitate, conformată specific ca pentru literatură sau ca pentru teatru, ci cu aceea a formaţiei lui fundamentale, cea de istoric şi de filozof al istoriei. Nu înseamnă, însă, că ar fi ignorat vreodată criteriul estetic. Nu înţelegea, totuşi, să lase acestui criteriu libertăţi absolute. Socotea că fără ancorări într-un cuprins de idei, şi mai ales într-o finalitate etică, acest criteriu ar putea să alunece cu uşurinţă în arbitrar, în rătăciri, în construcţii lipsite de generozitate şi de pulsaţii umane.

Într-o anume măsură, N. Iorga era şi un doctrinar de teatru. Nu în formă sistematică, teoretizantă; dar, în orice caz, cu atitudine bine marcată şi cu accente de militantism programatic. Postula, ca fapt şi ca premisă de bază: teatrul trebuie să fie o şcoală la îndemâna şi pe înţelesul tuturor. Educaţia naţională, în chiar datele şi obiectivele ei de bază, trebuie să se sprijine şi pe teatru. Considera această artă ca fiind de „necesitate publică". De-a lungul vremurilor, în epoci de cultură, teatrul a ajutat la descoperirea şi apoi la propagarea în cugete a sensului uman.

Istoria – în concepţia lui N. Iorga – este o disciplină umanistă, având în datoria şi misiunea ei să stabilească adevăruri asupra faptelor prin care omenirea şi-a exprimat sufletul şi activitatea ei. Trebuie, în mod pragmatic, să ajute la cunoaşterea trecutului; nu mai puţin, ea trebuie să răspundă şi unor nevoi interioare, privind bucuria intelectuală şi morală de a citi şi descifra în tainele umanităţii.

Istoricul – proclama N. Iorga – trebuie ca înainte de toate să fie *om*. Întrucât în faţa lui nu stau scheme ori date apriorice, ci fapte particulare, fiecare cu existenţă şi întipărire proprie, istoricul este ţinut să intre în *viaţa* acestor fapte, să trăiască această viaţă, s-o intuiască pe cât cu putinţă în mişcarea ei vie, cu ceea ce deţine esenţial în ea şi ni se poate transmite ca atare. Împărţirile, subîmpărţirile, paraîmpărţirile – toate acestea – spun cât spun. Nu întotdeauna istoria are nevoie de ele. De atâtea ori, istoria poate găsi că ar fi fără rost să se facă deosebiri între erou şi popor, între gloata celor mulţi şi splendoarea celor aleşi. Ceea ce contează, în viaţa istorică este altceva. Anume: silinţa, munca, lupta, înaintarea, retragerea, răsărirea în lumină ori coborârea în întuneric a tuturor, unul condiţionând pe celălalt şi toţi laolaltă împlinind lanţul solidar al unei manifestări de viaţă înfăptuite, ce duce în eternitate pecetea unică a unui popor anumit.

Mai mult decât pe orice, în viaţa istorică, popoarele se reazemă pe *justificaţia* lor. Se dezvoltă, pot ajunge la autonomie spirituală şi politică, ori dimpotrivă decad, naufragiază şi părăsesc scena istoriei, după cum au ştiut să creadă sau nu într-o seamă de idei directoare.

---

1 Unele piese evocă personaje şi evenimente din istoria lumii, mai cu seamă Antichitatea şi Evul Mediu. Spicuim: *Moartea lui Alexandru* (o dramă a dezrădăcinării; Alexandru, pe măsură ce începe să se considere zeu, apariţie providenţială, se îndepărta de patria sa şi aproape de toţi ai săi); *Cleopatra* (frumoasa regină a Egiptului are „treizeci de dinastii" în spatele ei; farmecul ei, ca şi un întreg Orient pe care îl întrupa, aveau să strivească voinţa romană şi braţul înarmat al lui Antoniu); *Moartea lui Asur; Catapeteasma ruptă-n două* (episod din drama lui Fotie, oşteanul-filozof, ajuns prin puterea împrejurărilor împărat al Bizanţului); *Sfântul Francisc; Regele Cristina* (conflictul reginei cu o contemporaneitate refractară); *Moartea lui Dante; Un biet moşneag şi un doge; Contra patriei* (episod din Revoluţia Franceză); ş.a. Celelalte piese dezvoltă subiecte din istoria naţională: *Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu, Doamna lui Ieremia, Un domn pribeag* ş.a.

Concepea istoria – repetăm – ca pe o imensă realitate vie. De aceea, nu se oprea la o atitudine de savant, preocupat în mod teoretic să descopere, să descrie și să inventarieze fenomene. Își impunea ca în fața acestora să vină cu starea de spirit a aceluia simțind nevoia să le înțeleagă mai adânc, în curgerea lor funcțională și în puterea lor de a purta în ele semnificații umane. În dosul oricărui fapt, înscris într-un document ori materializat într-o relicvă, se ascunde în mod necesar o năzuință omenească. O năzuință, anume, putând să oglindească în mic ceva din viața specifică a unui popor sau ceva din viața universalității umane.

Gândirea de umanist și de moralist a lui N. Iorga se clădea și pe temelii de pedagogie națională. Trebuie mijlocită cunoașterea națiunii pe cât mai multe căi de cultură posibile. În climatul spiritual al unei asemenea datorii, istoricul și poetul își dau mâna. Adevărul trebuind să fie comunicat lumii poate reclama vocația și meșteșugul amândoura. Realitățile umane în general, realitățile patriei în special au nevoie nu numai să fie constatate în mod rece, obiectiv, ci să fie transfigurate și afectiv. Totul poate interesa: și marile linii de forță, acelea prin care trecutul național s-a încadrat în mersul vieții universale, și ultimul detaliu local, închizând în el un specific, un accent de viață, o vibrație în adâncime. Trebuie să înțelegem și să zugrăvim aspecte ale firii românești, cu datele ei matriceale și cu modelările prin care a străbătut. Merită să fie înviate personalități reprezentative din trecut, cu puterea acestora de a fi stăpânit și interpretat situații esențiale în existența noastră românească.

În dramele sale istorice, N. Iorga a urmat aceste linii de gândire. Putem desluși, în conținutul și tonul lor general, aspecte și valențe din personalitatea complexă a dramaturgului: savant, gânditor, umanist, poet, profesor, pedagog social și național, militant în cultură, istoric realist dublat de unul vizionar. În felul ei, dramaturgia pe care ne-a lăsat-o este unică. Are în ea clasicism, ca și romantism; reunește în ea un eclectism aparte, cu elemente din Shakespeare, din Corneille, din Goethe, din Schiller, fără ca marca vreunuia din aceștia să capete în operă vreo predominanță sau alta.

6. Două întrebări și două răspunsuri

În ce măsură, reconstituind în creația lor dramatică această frescă de oameni și situații, autorii au respectat adevărul istoric?

Hasdeu, cu o dublă viziune, cea de poet și cea de istoric, a ridicat în plin această chestiune. Putem admite că răspunsul dat nu-l privea numai pe el personal, ci închidea în el și opinii generale din epocă. Găsim acest răspuns în articolul-studiu din *Mișcarea literelor în Eși,* publicat în *Lumina,* nr. 12–13–14, 1863. Merită să amintim un fragment:

„...Dacă trecutul unui popor poate să reînvie undeva cu culorile sale plăpânde, cu repegiunea adevăratului traiu, cu spontaneea varietate a faptelor, a personajelor, a limbajului; apoi, numai doară pe scenă, într-o dramă istorică, într-un *Götz von Berlichingen* sau în *Lodovico Moro.* Romanul istoric e prea monoton, chiar sub pana unui Walter Scott; istoria proprie e prea sistematică, chiar din mâna lui Barante; drama și numai drama e în stare a reproduce viața cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului. Poezia dramatică – zicea marele Bacon, sunt acum trei secole – este istorie văzută; ea ne arată de față ceea ce în istorie ni se arată în trecut...".

Având în minte procedeele sale din *Răzvan și Vidra,* ca teoretician, Hasdeu propuneau teza că între știință și poezie există raporturi de compatibilitate, fiecare însă avându-și stilul propriu și mijloacele sale aparte de cuprindere a lucrurilor. Nu trebuie să ne temem de drepturile

imaginației; este o importantă cucerire a minții, aceea ca prin ajutorul imaginației să ajungem la reconstituiri grandioase, purtând în ele adevărul asupra vieții și umanității. „Știința – concludea Hasdeu – înregistrează numai ce știe; poezia ghicește ce nu știe; și se poate întâmpla ca știința să vină mult mai în urmă pentru a constata prin fapte ceea ce poezia descoperise deja prin inspirațiune...“ (în *Columna lui Traian,* nr. 14, 1870).

Încercăm, acum să dăm un răspuns întrebării de mai sus. Desigur, nu putem afirma că în drama noastră romantică sau influențată de romantism adevărul istoric ar fi fost respectat cu exegeză. Dramaturgia istorică, aceea despre care s-a vorbit mai sus, cuprinde idealizări, plutește aproape de regulă într-un climat afectiv, nu evită modul patetic ori chiar sublim. Ne putem da explicări ale faptului: atmosfera romantică, sentimentul patriotic, militarea noastră pentru libertate și drepturi naționale; apoi: psihologia noastră ca popor renăscut la viață, trebuind ca după îngrădiri și suferinți prelungite să-și refacă încrederea și în valorile lui constitutive ca entitate umană. Dar procesul renașterii noastre naționale nu a încercat să camufleze fapte, să ocolească adevăruri. Nu ne-am ascuns defectele sau punctele negre din viața noastră ca popor.

În apariția și dezvoltarea teatrului nostru istoric au existat influențe străine, incontestabil, sunt de înregistrat și pastișări, și compoziții de școală, și încercări convenționale, și adaptări stângace, și imitații. Urmarea s-a văzut: piesele în cauză nu au ajuns la lumina rampei, cu atât mai mult în controalele durabile ale literaturii. Ne gândim, însă, la celelalte. Nu sunt puține. În acestea, influența străină s-a contopit organic în fondul creației originale. Piesele în chestiune poartă pe toată întinderea și în toate semnificațiile lor o pecete de autenticitate românească. Vorbesc în ele: legenda, cronica și expresia multor realități autohtone. Simbioza dintre aceste elemente locale și cele provenite din afară denotă, în afara virtuții naționale, și afinități spirituale de ordin european.

7. Momentul Caragiale

Prin ***I. L. Caragiale*** (1852–1912), teatrul românesc a făcut încă un pas fundamental înspre constituirea, dezvoltarea și consolidarea lui.

Scriitorul – observă Ibrăileanu – și-a desfășurat vocația în două direcții bine distincte: una tragică, alta comică. În prima direcție a dat la iveală *Năpasta,* dramă în două acte, cuprinzând în ea o frescă de moravuri, o poveste pasională în mediul rural, începută cu adulter, continuată cu crimă, răzbunare și zdruncinări ale minții. În cealaltă direcție, avem cele patru comedii – *O noapte furtunoasă* (1879), *Conu Leonida față cu reacțiunea* (1880), *O scrisoare pierdută* (1884), *D-ale carnavalului* (1885) – de fapt operele care l-au impus pe autorul lor ca ctitor al teatrului nostru modern.

S-a spus că în anume privințe opera de teatru a lui Caragiale ar putea să pară străină de profunzimi ori semnificații aparte. Se argumentează: subiecte mici, intrigi în parte împrumutate, repetări pe tema adulterului, soți înșelați, o scrisoare care se pierde și este regăsită exact în momentele cerute de schema anecdotei, în genere un univers limitat, neinteresant în sine ca și la manifestările lui. În plus: procedeuri verbale, nume caricaturizate, căutări de efecte prin sarcasm și cruzime ironică, quiproquo-uri, comic de situație ș.a. Faptele însă nu se opresc aici. În dosul lor găsim adevăruri de fond, zugrăviri de epocă, procese ale unei societăți aflate în perioadă de transformare, stratificări sociale, aspecte create de asimilarea defectuoasă a unor elemente de civilizație modernă, procese de criză istorică născute prin necorespondențe funciare

între elementele inovatoare şi factorii receptori, situații artificiale rezultate prin adaptarea improvizată a unor instituții democratice, totul sub un unghi critic, cu multe afinități junimiste, îndreptat împotriva formelor constituționale din epocă cu pretenții de liberalism.

Găsim, de asemenea, şi o întreagă umanitate, surprinsă de dramaturg cu întipărirea ei vie, într-un remarcabil şi peremptoriu tablou tipologic.

În Năpasta – de altminteri ca si în alte scrieri de analiză psihologică, în speță nuvelele: Păcat, O făclie de Paşti, În vreme de război – Caragiale şi-a ales eroii din mediul sătesc, evitând cu desăvârşire personajele citadine, ca acelea din comedii şi schițe. În această privință, remarca lui Ibrăileanu este justă. Oamenii „noi" din oraşe nu-i ofereau scriitorului un material propriu, un domeniu îndeajuns de constituit, pentru analize psihologice revelatorii. Departe de Caragiale gândul de-a idealiza pe țărani, socotindu-i pe toți buni şi virtuoşi; considera însă că sunt autentici, oameni adevărați, neatinşi în modul lor intim de viață de pervertirile unei civilizații de împrumut şi greşit asimilate. În comedii, în schimb, cuvântul va reveni cu exclusivitate oraşului. Aici, vocația satirică a scriitorului va găsi câmp de manifestare şi ținte de atac: spoială de civilizație, amestec de civilizație şi barbarie, nepotriviri flagrante semnificație, disponibilități şi inerție față de mobilurile reale ale vieții, frământări lipsite de substanță, agitații sterile, cuvinte devenite simplu mecanicism verbal, măcinări neurmate de vreun folos, până în cele din urmă toate acestea lăsând impresia că sunt în joc oameni care nu ştiu ce să facă nici cu făptura şi nici cu timpul lor.

Personajele îşi au existența şi valoarea lor individuală; deopotrivă, însă, ele reprezintă şi categorii întregi din procesele epocii şi ale societății în cauză. Funcționărimea, guvernământul, profesiile liberale, marii proprietari, politicienii locali şi politicienii de la centru, gazetarii, «intelectualii», negustorimea (implicit calfele şi ucenicii), femeile care se amestecă în politică, alegătorii ş.a.: iată – într-o sumară înşirare – lumea pe care scriitorul o va cuprinde sub reflectorul său critic, ilustrând dramatic situații vecine ca în înțeles cu teza junimistă a „formei fără fond".

Incontestabil, comediile lui Caragiale închid în ele multă satiră; am greşi, dacă le-am reduce doar la atâta. Scriitorul resimte bucuria de a observa, de a surprinde trăsături efemere sau trăsături durabile ale naturii umane, de a sesiza şi scruta fapte şi manifestări caracteristice. Râde, într-adevăr, pentru a biciui, dar nu mai puțin şi pentru satisfacția estetică de a da expresie artificiului, imitației, ignoranței, pretenției de civilizație sau de superioritate. Omenescul – adică nota aceea de simplitate de apropiere față de registrele obişnuite ale vieții, de simpatie pentru semenii noştri – nu i-a lipsit. Bineînțeles, însă, acest omenesc nu este înfățişat direct, cu notă pedagogizantă sau caritabilă, ci este inclus cu artă, cu învăluiri subtile, în contexte psihologice mai adânci, într-un univers intim ale cărui taine nu ni se deschid dintr-o dată. Leonida aberează, dar e om; scriitorul nu-l satirizează pentru ceea ce a reprezentat în perioada de activitate la serviciul său, ci pentru felul cum se reflectă în mintea lui „treburile statului". Jupân Dumitrache Titircă Inimă-rea, în fond, nu este atât de rău pe cât îl indică porecla; dovadă, sentimentele lui pentru Veta, Zița, Chiriac, într-un fel şi pentru datoria lui civică în calitate de negustor, personalitate cu vază în branşa şi în mahalaua lui. Exemplele de acest fel se pot înmulți. Ce trebuie să reținem e că fără această implicare de omenesc, opera lui Caragiale ar fi rămas mai departe un document de epocă, nu însă tot pe atâta şi un document de umanitate în general. În această privință, instinctul lui de artist i-a ajutat în mod fundamental.

8. Aspecte moderne şi contemporane

Secolul nostru, atât în primele două decade, cât şi în perioada dintre cele două războaie mondiale, a putut să înregistreze o apreciabilă creaţie dramatică originală. I s-au dedicat, pe lângă dramaturgi propriu-zişi, şi reprezentanţi din alte direcţii ale literaturii şi ale culturii în genere: romancieri, nuvelişti, poeţi, gânditori, eseişti. Faptul, desigur, nu este întâmplător. Putem recunoaşte în el şi prelungirea unei tradiţii constituite fericit în secolul trecut, şi o formă caracteristică de afirmare a spiritualităţii noastre naţionale, nu mai puţin şi un cuprins întreg de valori afective faţă de instituţia dramatică.

Să trecem în revistă un lanţ de nume din acelea de care istoria dramaturgiei româneşti a înţeles de mult, şi a înţeles bine că trebuie să ţină seama: Tudor Arghezi, Ticu Arhip, Zaharia Bârsan, Lucian Blaga, Gh. Ciprian, Ludovic Dauş, Victor Eftimiu, Horia Furtună, Octavian Goga, A. de Herz, N. Iorga, Al. Kiriţescu, N. Kiriţescu, Ion Luca, Adrian Maniu, Gib Mihăescu, Ion Minulescu, Tudor Muşatescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, Dem Rădulescu, Liviu Rebreanu, Ronetti Roman, Ion Marin Sadoveanu, Mihail Sebastian, Mihail Sorbul, Mircea Ştefănescu, Cathon Theodorian, V. Voiculescu, G. M. Zamfirescu. Am păstrat, în această înşirare, ordinea alfabetică; nu avem putinţa.aici să ne oprim asupra fiecărui nume în parte, şi nici chiar să încercăm o grupare a lor pe asemănări sau afinităţi tematice. Ce trebuie totuşi să precizăm e că eclectismul pe care putem să-l constatăm în cuprinzătorul tablou al acestei manifestări dramatice nu este întâmplător, reunind în el asocieri sau reflectări sporadice, ci este un eclectism viu, revelator, capabil să exprime societatea românească în epoca amintită, cu voinţa ei de a exista, de a-şi consolida în lume poziţia politică şi spirituală, cu tablele ei de valori, cu îngrijorările ca şi năzuinţele ei spre înălţimi.

Nu mai puţin, într-o istorie definitivă a dramaturgiei originale, va fi necesar ca alături de capitolele închinate autorilor să se deschidă capitole la fel de cuprinzătoare şi pentru figurile noastre de actori, pentru îndrumătorii de teatru şi pentru şcolile de actorie care au înflorit pe scenele şi în conservatoarele româneşti. Fără contribuţia acestora, teatrul autohton nu ar fi putut să intre atât de adânc în esenţa realităţilor spirituale româneşti, să ia parte atât de activă la aşezarea vieţii noastre moderne şi să exprime cu atâta autoritate o vocaţie de artă a spiritului nostru naţional. În seria deschisă de Costache Aristia, Matei Millo, Costache Caragiale şi Mihail Pascaly, rând pe rând, fie în ordine cronologică, fie într-o altă ordine cerută de necesităţile în cauză, vor trebui amintite figuri ca acestea: Ştefan Vellescu, Ştefan Iulian, Eufrosina Popescu, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Frosa Sarandi, Aglae Pruteanu, Agatha Bârsescu, Ion Anestin, Constantin Nottara, Petre Liciu, Iancu Brezeanu, N. Soreanu, Aristide Demetriade, Iancu Petrescu, Ion Manolescu, Ion Livescu, Ion Sârbu, Vasile Leonescu, petre Sturdza, Maria Ventura, Maria Ciucurescu, Maria Giurgea, Maria Filotti, Mihail Popescu, Agepsina Macri-Eftimiu, Lucia Sturdza-Bulandra, Toni Bulandra, G. Timică, V. Maximilian, G. Storin, G. Vraca, Ion Iancovescu, Romald Bulfinschi, Miluţă Gheorghiu, N. Bălţăţeanu, Jules Cazaban, Ştefan Ciubotăraşu, Paul Gusty, Mihail Codreanu, Ion Sava, V. Enescu, Soare Z. Soare, Victor Bumbeşti ş.a.

În perioada care a urmat, creaţia noastră dramatică şi-a continuat drumul ei ascendent, înscrtiindu-se cu ordine gânditoare şi cu legitimitate artistică în norme de spiritualitate românească. De la *Bălcescu* al lui Camil Petrescu, ca punct de plecare, şi până la situaţia de azi, când putem vorbi despre dramaturgia noastră contemporană ca despre un capitol ferm, intrat cu luciditate pe făgaşuri proprii, s-a străbătut un drum lung încărcat de prospecţiuni şi străduinţe.

Să nu proclamăm, neapărat, că în această perioadă[1] am fi dat la iveală capodopere, in sensul deplin al cuvântului. Trebuie să admitem, însă, că sub raport tematic, ca şi sub acela al realizării literare, dramaturgia noastră autohtonă ni se adresează în mod deschis şi revelator.

Asistăm, mai cu seamă, la lărgiri de orizonturi în cuprinsul dramei istorice şi sociale. Se încearcă scrutări şi pătrunderi de profunzime în psihologia mediului rural; nu mai puţin, şi în forme de viaţă legate de mentalitatea industrială.

Rând pe rând, în această procesualitate a dramei istorice, au fost lăsate în umbră, pe alocuri chiar au şi fost respinse cu totul de-a binelea, diferite faze evolute. Şi anume: clişee sentimentale; servituţi estetice, unele din acestea ajunse aici pe căi de imitaţie din afară; forme de manierism patriotard; persistenţe idilice de tip sămănătorist sau poporanist; descriptivism de suprafaţă; reconstituiri ca de manual didactic; transpuneri convenţionale, făcând ca elementul pedagogic să întunece pe cel artistic; ş.a.

Faza în care această dramaturgie se desfăşoară acum sub ochii noştri – fază în care de fapt s-au produs lucrări remarcabile – asociază în substanţa ei artistică şi tot atâta viziune filosofică. Îşi impune, ca atare, să străbată în esenţa fenomenului românesc. Cu alte cuvinte: să înţeleagă acest fenomen, în datele lui de structură şi deopotrivă în modalităţile lui de afirmare. Şi trebuie adăugat: cu ceea ce acest fenomen reprezintă ca entitate autonomă şi ceea ce poate revendica legitim în complexul universalităţii umane.

Şi acum la capătul acestor dezvoltări, o întrebare: ce ar trebui, încă, pentru ca teatrul nostru original, în desfăşurarea lui evolutivă, să răspundă aşteptărilor şi să câştige pe de-a-ntregul adeziunea publicului instruit? Răspunsul, la această întrebare, nu este şi nu poate fi simplu. Certitudinile, aici, se învăluie în nesfârşite nuanţe. Repetăm, ce ar trebui încă? Poate un plus de pătrundere în substanţa profundă a evenimentelor; poate o mai atentă şi mai filtrată transpunere artistică a evenimentelor în cauză; poate mai mult curaj, nu numai în comentarii asupra lucrurilor petrecute, ci şi asupra celor ce se anunţă la orizont; poate un fior scriitoricesc cu mai mult patetism in el şi cu mai multă credinţă a scriitorului faţă de misiunea sa; poate mai multă sinceritate în scris; poate mai mult discernământ critic în ce priveşte capacitatea de angajare ca şi dreptul la autonomie ale creaţiei literare; poate mai multă luptă interioară pentru descoperirea, apărarea şi propagarea adevărului moral; poate pătrunderi şi mai adânci, şi mai scrutătoare, în ceea ce se petrece în sufletul modem, acest suflet într-adevăr contrariat în multe privinţe, dar şi stăpânit de nevoi ori aspiraţii edificatoare în atâtea altele.

Sunt ipoteze, acestea, la care datoria vremurilor de faţă ne cere să reflectăm; să reflectăm, da, însă nu cu judecăţi impresioniste ori cu criterii de diletantism eseistic, ci prin cunoaştere şi exegeză.

---

1 Într-o listă aproximativă a autorilor noştri de teatru, avem de înscris, în ordine alfabetică, numele acestea: Paul Anghel, Gheorghe Astaloş, Maria Banuş, Aurel Baranga, M. Beniuc, Ion Băieşu, Ştefan Berciu, Ludovic Bruckstein, Eugen Barbu, Vlaicu Bârna, Paul Chitic, Radu Cosaşu, Lucia Demetrius. M. Davidoglu, Dorel Dorian, Sidonia Drăguşanu, Victor Eftimiu, Paul Everac, Laurenţiu Fulga, Maria Földes, Sergiu Fărcăşan, V. Em. Galan, Mihai Georgescu, Mihnea Gheorghiu, Ionel Hristea, Mircea Radu Iacoban, Nagy Istvan, Marin Iorda, Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Teodor Mazilu, Iosif Naghiu, Ion Omescu, Ecaterina Oproiu, Alexandru Popescu, Dumitru Radu Popescu, I. D. Sârbu, Dumitru Solomon, Marin Sorescu, Tudor Şoimaru, Virgil Stoenescu, Süto Andras, Dan Tărchilă, Matei Vişniec, Gheorghe Vlad, Constantin Voiculescu, Romulus Vulpescu ş.a.

ÎN LOC DE CONCLUZIE

DESTINUL TEATRAL: IDEE ŞI MILITARE

Cu ce sentimente putem încheia această privire în viaţa teatrului universal?

Teatrul, ca reflectare a vieţii, a pus în mişcare judecăţi şi sentimente. De pe scena de teatru, în toate timpurile, s-a pledat în mod activ şi eficace pentru cauzele umanităţii. Fenomenul dramatic s-a dovedit întotdeauna o formă de cunoaştere, cu deschideri şi urmări practice atât în psihologia indivizilor cât şi a societăţilor. Teatrul, în forma lui severă şi autentică, a funcţionat ca o tribună de pe înălţimea căreia s-au putut rosti şi propaga în direcţii multiple îndemnuri şi mesaje edificatoare. S-a aflat cu folos creator în slujba comunităţii umane în genere, ca şi a diferitelor societăţi naţionale în parte. A ilustrat epoci, stiluri şi instituţii, în ceea ce acestea aveau mai specific ori mai dinamic în aspiraţiile, programele şi manifestarea lor de viaţă. A socotit că este în datoria sa imediată, deopotrivă şi într-una mai îndepărtată, să creeze un public activ, reprezentativ, omogen spiritualmente, capabil să iradieze cu puterea sa de judecată şi cu opţiunea lui morală şi dincolo de ambianţa limitată a locurilor de spectacol. Reflectarea dramatică a ţintit să se poată desfăşura pe câmpuri largi, în care să încapă situaţii caracteristice ale vieţii; mai precis: situaţii din acelea care presupun integrări şi elaborări îndelungi, închizând în ele dezbateri, frământări, acte de scrutare în datele fundamentale ale condiţiei şi destinaţiei umane.

Toate acestea – fie luate în parte, fie în sinteza lor generală – denotă idei în acţiune. Şi adăugăm: idei în care latura lor speculativă şi latura lor militantă ajung să se conjuge strâns, formând o unitate. Aceste două dimensiuni îşi apar una alteia ca forţe complementare, intrând cu necesitate în aceeaşi sferă de funcţiuni. Şi, am văzut, faptele nu se petrec simplu, empiric, cu înfăţişări stereotipe; ele se produc în contexte complexe şi variate, cu aspecte multiple, sub formă de agregări şi întrepătrunderi care includ în ţesătura lor intimă factori din numeroase direcţii ale culturii şi ale societăţii.

Ne-am putut da seama, de-a lungul excursiei noastre, în ce chip şi în ce măsură implicaţia speculaţiei-militare face parte din substanţa adâncă a fenomenului de teatru. Ideea, în teatru, îşi are statutul şi modalităţile ei aparte. Apare: nu ca în table ale legii, sub formă de imperative sau comandamente hieratice; nu ca de pe amvon, propagând adevăruri „revelate" şi ordonând receptarea acestora sub semnul poruncii „crede şi nu cerceta"; nu ca de pe catedră, cu sistematizări didactice, cu definiţii stricte, cu ordonări metodice; nu ca în cărţile de filosofie, cu teoretizări şi înveşmântări abstracte; nu ca în constituţii, legi sau coduri ale cetăţii, cu rigoare juridică şi putere coercitivă; nu – vom spune mai departe –, chiar ca în datele vieţii zilnice, fie acelea simple şi definitive reieşite din practici şi verificări milenare, fie acelea

depinzând de aproximațiile și fluctuațiile trebuințelor curente ale existenței. Exigențele și determinările teatrului țin de condiții proprii. Teatrul respinge dogma, edictul, sentința, axioma. În această privință, istoria teatrului universal ne oferă o continuă înlănțuire de mărturii elocvente, revelatoare. Perioadele de criză sau de stagnare din viața creației dramatice coincid de regulă cu acelea în care scena de teatru a fost folosită în mod arbitrar ca să apere sisteme retrograde de gândire, judecăți apriorice, teze cu caracter exclusivist, inerții intelectuale, declarații tiranice de putere, obstinări conformiste, predicații reacționare, rechizitorii ori condamnări intolerante.

E nevoie să ducem și mai departe seria acestor constatări. Ideea care s-a dovedit capabilă să dea viață fenomenului dramatic, asigurându-i acestuia putere de comunicare și capacitate formativă, a fost prin excelență aceea care implica prin însăși substanța ei deschidere și mișcare. Sub raport dramatic, adevărurile în constituire au mai multă putere de solicitare, mai multă comunicativitate decât cele efectiv constituite. Frământarea, lupta, căutarea, devenirea, toate acestea au deținut prioritate. Contrarietatea, eventual chiar succesiunea de contrarietăți, sunt de rigoare. Prin ele s-a asigurat acel climat procesual în stare să solicite conștiințele, făcându-le active. Nimic mai puțin aderent, la forma de comunicare prin teatru, ca descripția precisă dar nestrăbătută de fioruri și mistere ca relatarea exactă dar lipsită de tumult problematic. Ce a contat cu precădere a fost căutarea; și anume: atât căutarea cu obiective limpezi, definite, cât și cea învăluită în presimțiri difuze, cu prefigurări posibile.

Viața universală a teatrului ne învață că orice prilej de sondare a necunoscutului dinlăuntrul conștiinței umane a fost binevenit. Ceea ce a interesat, întotdeauna, este cucerirea. Și poate nu atât cucerirea ca fapt îndeplinit, ca victorie legitimă la capătul unor strădiunțe de atâtea ori dureroase, cât drumul spre această cucerire, tensiunea, voința de agregare, aspirația ideală în unire cu acțiunea realizatoare.

Înțelegem, deci, că ideea așa cum și-a asumat-o teatrul, pentru a o propaga în conștiința oamenilor, în forma de viață spirituală a societății, în cultura lumii, a reunit în ea atât viziunea îndepărtată cât și virtuți înfăptuitoare imediate. A reclamat încordare conflictuală; a presupus sublimări de adâncime în registrele multiple și delicate ale personalității umane; a stabilit punți de legătură între gândire și sensibilitate, între rațiunea practică și cea teoretică, între ipostazierea ideală și corelativul ei pământesc.

Teatrul, prin ceea ce a reprezentat, prin ceea ce reprezintă, prin ceea ce va trebui să reprezinte în continuare, exprimă una din marile funcțiuni ale culturii.

ADDENDA

LAUDES

În conclavul istoricilor culturii teatrale, al teatrologilor, prezența profesorului Ion Zamfirescu, activă și dinamică, aureolată de virtuțile augustei senectuți, ni se înfățișează nouă ca exponențială, căci decanul de breaslă și spirit este un model de erudiție în al cărui întins univers intelectual s-a clădit istoria și teoria teatrului lumii crepusculare și împresurătoare.

Eminent universalist, comparatist de marcă, opera lui Ion Zamfirescu surprinde, prinde și cuprinde fenomenul teatral în evoluția sa istorică, interpretat în fine note inedite, proiectat în viziune contemporană, aliate de sensibilitatea intelectuală a unui savant european. Profesorul compune și recompune mișcarea teatrală a lumilor, circuitul marilor idei propulsatoare de climat artistic efervescent, cu forța argumentelor științifice în deschideri pluridisciplinare, moderne, ritmate cu eforturile de a valorifica viața teatrală, ca literatură, creație dramatică, istorie și teorie în timbrul specific timpului, cugetării și inteligenței românești în teritorii de continuitate, fertile remodelărilor, proprii clasicității culturii noastre. Stau mărturie, în acest sens, tratatul de *Istoria universală a teatrului* sau cele ce au în vedere *Panorama dramaturgiei universale, Drama istorică universală și românească* și simultan volumele de eclatantă sinteză: *Teatrul și umanitatea, Probleme de viață, teorie și istorie teatrală, Teatrul european în secolul luminilor.* Așadar, o întinsă operă de istoriografie teatrală universală și națională, de teorie și estetică aplicată, o operă ce alimentează continuu laboratorul de creație al profesorului, șantierul savantului stăpânit de energiile sale dovedite și redobândite complex, azi.

În teatru și în istoria sa cercetările lui Ion Zamfirescu sunt referențiale. Lumea veche devine nouă prin vraja „pontifului", prin pasiunea magistrului grație căreia noi toți devenim prizonierii ideilor în corpul cărora rigoarea $i imaginația, judecata și sensibilitatea alcătuiesc demersuri critice, normative și epice. Literatura dramatică și „taina" artei teatrului sunt privite în contextul socio-politic și cultural, în fluxul ideilor civilizatoare și prin ele autorul descoperă și reînvie un întreg univers istoric. Teatrul intră în conexiunile Cetății și iradiază luminile sale. Rațiunea sa de a fi stă în razele oglinzilor ce prind în focarul lor obiceiurile și mentalitatea popoarelor. Comentariul lui Ion Zamfirescu, comentariu istoric și plurireflexiv, reflectă fizionomia spiritului său modern, permeabil înnoirilor determinate de clasicitatea cugetării contemporane. Alcătuite din originale sinteze, durabile prin erudiția și mobilitatea spiritului, abordate enciclopedic și tratate pe variate planuri interferate – cercetările lui Ion Zamfirescu se înscriu în sfera teatrologiei românești, amplificând domeniul comparatismului contemporan.

Știința teatrului în concepția lui Ion Zamfirescu poartă amprenta unei viziuni umaniste și democratice, cărturarul definind faptul teatral în funcție de umanitate, determinări sociale,

sarcini spirituale prioritare în epocă, ecouri şi reverberaţii produse de istorie, timp, mari adevăruri, idei şi idealuri. Teatrul şi umanitatea, teatrul ca experienţă de viaţă, teatrul ca laborator de istorie a gândirii epuizează parţial neliniştea continuă a profesorului Ion Zamfirescu şi exprimă simultan crezul unui umanist contemporan ce răspunde cu fervoare interogaţiilor noastre. Teatrul ca fapt de cultură şi civilizaţie articulat cu multiple funcţii modelatoare, teatrul destinat omului spre înnobilarea universului său spiritual şi deopotrivă Catedra pe care a ilustrat-o cu înnăscut talent alcătuiesc pasiunile mărturisite ale lui Ion Zamfirescu.

Arta scrisului, valorile stilistice ale operei sale, reflex şi expresie a sedimentărilor asimilate prin tenace studiu, arta oratorului dobândită în procesul didactic, sacerdotal pentru Profesor - se prelungesc în arta omului, generos coleg şi prieten ce comunică cu generaţia participând plenar la bucuriile şi neliniştile ei.

Grav şi solemn în întâlniri academice, orator de elită cu argumente elaborate şi spontane, scăpărătoare şi declanşatoare în capacitatea de a cuceri auditoriul, modest şi sobru, cordial şi glacial, raţionalist şi sentimental, epicureu superior şi olimpian – profesorul Ion Zamfirescu face parte din familia intelectualilor români cu convingeri democratice, depozitând ascendent şi continuu tradiţia culturală, nobleţea şi sensibilitatea cărturarilor şi a marilor noştri dascăli.

Supleţea şi tinereţea spiritului, generozitatea, încântătoarea jovialitate cavalerească, curiozitatea intelectuală, puterea de a se bucura, energia şi dinamismul sunt garanţii şi ele înmănunchează certitudinea că sărbătoritul, pe care îl omagiem astăzi, îndelungată vreme ne va strânge mâna cu putere şi va produce în noi aceeaşi seducţie ideatică şi aceeaşi fascinaţie pizmuitoare.

Lauda zenitului

În arta cuvântului scris şi a celui rostit, topite în sensibile şi temeinice,investigaţii teatrologice, meditaţia istorică, filosofică, culturală, critică şi estetică a Profesorului Ion Zamfirescu se încheagă în pluriforme demersuri originale, ce prind în focarul lor evoluţia teatrului lumilor, mentalitatea timpului, efervescenţa ideilor, paralele şi confluenţe culturale, judecăţi de valoare durabile, sedimentări elaborate expresiv şi iviri spontane, certitudini şi îndoieli, interogaţii neliniştitoare şi răspunsuri plurale, nobleţea unui spirit cartezian şi simultan vibraţie patetică seducătoare.

Opera istoriografică şi critică a lui Ion Zamfirescu poartă pecetea erudiţiei şi tristeţea nostalgică a demiurgiei râvnitoare spre aspiraţii integratoare, renascentiste. Istoria şi contemporaneitatea teatrului, teoria, critica şi estetica poeziei literaturii dramatice alcătuiesc landul moral şi fântânile genezelor culturale, cerul zămislirii ideilor şi roditoarelor opţiuni ideatice, congruente cu ascensiunea mentalităţii timpului împresurător. Viziunea despre teatru, raţionalistă şi democratică întru spirit neoclasic, remodelată în revelante sinteze enciclopedice, devine viziunea unui erudit confratern cu contemporaneitatea pe care Ion Zamfirescu o esenţializează în caratele conceptelor dialecticii moderne, superioare.

Om al timpului şi al societăţii, participant la complexul înnoirilor, Ion Zamfirescu face parte din familia marilor intelectuali democraţi care au parcurs istoria modernităţii şi contemporaneitatea ei solară.

Din multiplele ipostaze pe care le germinează spiritul lui Ion Zamfirescu, cea a Profesorului rămâne fixată pe retina timpului moral. Sacerdoţiul catedrei l-a însoţit timp de

şase decenii şi astăzi toga purpurie a magistrului prinde culorile zenitului torid. Profesorul ascultă cu generozitate şi sancţionează cu nobleţe, oferindu-ne înaltă pildă morală în lecţii de universal orizont despre cultură şi viaţă şi despre rosturile lor multiple în roditoare deveniri. Grav şi solemn, curtenitor şi cordial, jovial şi cumpătat, marcat de o rară disponibilitate sufletească, Profesorul Ion Zamfirescu exprimă şi radiază căldură, încredere, certitudine, echilibru şi cathartică armonie.

Omul poartă şi duce cu el o zestre de românească umanitate.

Din plutirea omeniei şi ale apelor iubirii, se ivesc pe suprafeţe lucii nuferii conştiinţei sale imaculate. Demnitatea diurnă a Profesorului şi toleranţa inimii, plurivalenta sensibilităţii, laolaltă alcătuiesc liniile posibile ale fizionomiei sale morale.

Poate că din fântânile inepuizabilei sale omenii izvorăsc râurile culturii şi cultul consacrat valorii autentice. Valoarea, în sensurile integrale ale conceptului, domină personalitatea lui Ion Zamfirescu, temperamentul de magnificenţă al pontifului.

Exegezele istorice şi teatrologice ale lui Ion Zamfirescu sunt modele clasice şi izvoare de continuitate. Se încheagă scrisul Profesorului într-o operă gravă, exponenţială, în articulaţii ivite din fildeşul şi marmora cugetării româneşti în sfera culturii umanităţii.

Omul şi opera pătrund antum în clasicitatea istoriei.

Incredibil, Profesorul Ion Zamfirescu păşeşte în grădinile octogenarilor străjuite de Akademos. Fie ca în ele tinereţea lui să rodească crinii spiritului sub streaşină azurului continuu.

Divinul cărturar

Teatrul european în secolul luminilor se cheamă ultima carte a profesorului Ion Zamfirescu, un excurs istoric şi teatrologie, laborios elaborat şi riguros construit - model de viziune, gândire şi inteligenţă românească într-un domeniu ce aparţine universalităţii. Judecăţi de valoare ştiinţifică şi culturală, macerate în timp, prind în focarul lor autori şi opere dramatice, idei critice, poetici teatrale ce atestă circuitul unor atitudini înaintate, progresiste, propulsoare de viaţă spirituală efervescentă în Europa secolului al XVII-lea, laborator de istorie şi umanitate. Ion Zamfirescu, reputat specialist, istoric şi critic în materie de teatru la noi şi în lume, sistematizează în demersurile sale teoretice liniile generale de dezvoltare a fenomenului teatral, oferind imaginea globală ce învie o revolută cultură, în generoasă interpretare, aliată cu sensibilitate intelectuală de contaminant rafinament specific autorului. Sinteza teatrului european iluminat se clădeşte enciclopedic pe un plan sigur ce, indiferent de zona geografică culturală sau teritorii ale spiritualităţii teatrologice, are în vedere, într-o logică „carteziană", succesiunea problemelor sau a interogaţiilor eruditului, începând de la conturul „pur" istoric al epocii, sub raportul climatului de spirit, până la geneza şi detaliile operelor clasice, de la autorii doctrinari până la comentarii critice, argumentate solid şi motivate cu experimentata artă a metodei „universitare" de fecundă investigaţie. Analizele şi judecăţile lui Ion Zamfirescu raportate fie la Voltaire, Goethe, Alfieri, fie la epocă şi doctrinari (Diderot, Lessing), fie la climatul literar general – conving prin convertirea faptelor istorice într-un comentariu lucid şi afectiv, urmând a ni-l proiecta şi înfăţişa pe autorul-savant: Ion Zamfirescu, ctitor modern de cultură filologică naţională şi comparativă. Alcătuirea şi logica interioară a cărţii, expozeul, într-o impecabilă abordare, multiformă, devenită natură organică, cimentată în spiritualitatea profesorului Ion Zamfirescu simultan, articulaţiile închegate definitiv printr-o inserţie aparent glacială, încălzite continuu în retorta înţelepciunii şi a emoţiei sale culturale – atestă toate

acestea virtuţile unui poem didactic, simfonic, reconfortant pentru reflecţie adâncă, ulterioară stimulatoare în procesul dinamizant al culturii româneşti actuale.

Volumul *Teatrul european în secolul luminilor* închide şi deschide pilduitor tradiţia şi modernitatea „lecţiilor de literatură universală", dovedind cu pathos academic actualitatea prelegerii, întru echilibru şi armonie, ca principală magistrală în cetatea universităţii româneşti contemporane.

Recenta carte de istoriografie teatrală universală, într-o riguroasă selecţie ce exprimă deopotrivă opţiuni filologice, culturologice şi simultan ideologice, proiectează personalitatea profesorului Ion Zamfirescu, marcată în timp de o tenace şi rodnică activitate ştiinţifică, optimizată de concepţia umanist activă, modernă şi contemporană în sfera istoriei, teoriei şi criticii fenomenului literar-dramatic. Deschiderea pluridisciplinară a investigaţiei şiinţifice pune în valoare reflexivitatea complexă şi eficace a autorului în materie de filologie, ideologie literar-artistică, istorie, critică şi sociologie, dovedind astfel un spirit modern şi suplu în teritoriile culturii universale ce se cer fertilizate prin noi atitudini exploratoare. Sub acest raport sunt demne de menţionat consideraţiile lui Ion Zamfirescu care au în vedere judecăţi de valoare complexe. Determinarea socială a fenomenului literar-dramatic coincide cu încadrarea autorilor şi a operelor în mişcarea de idei a epocii, detectând cu acest prilej luminile „Iluminismului" european şi aspectele absolutizante ale timpului istoric. Interpretările lui Ion Zamfirescu scot în evidenţă elementele de tradiţie culturală integrate într-o atitudine înnoitoare, benefică contemporaneităţii. Tentativele cercetării închid în cercul lor reflecţii culturale, morale şi estetice actuale ca opţiuni şi incitatoare acţiuni în posibilul şi necesarul proces de evaluare critică a literaturii universale, redimensionată pe fundamentele unor criterii axiologice angajate. Într-o perspectivă culturală ce impune un nou „halo" în zona sociologiei receptării operei de artă, *Teatrul european în secolul luminilor* reprezintă un model observabil şi demn în a stimula interesul istoricilor de artă. Densităţii ideilor, interpretării lor, integrării şi uneori superioarei detaşări olimpiene a cercetătorului de palpitul lor, li se adaugă stilul cărţii şi al cărturarului, vibraţia şi culoarea unui temperament neliniştit, continuu, febril în interogaţii permanente şi sceptic în faţa soluţiilor precipitante. Transpare în retorica gravă a demersului critic, demitizat şi decorsetat de normele şi rigorile Catedrei, temperatura eforturilor de conceptualizare în elegante formule de academică expresie aticistă.

Valorile ştiinţifice şi stilistice ale cărţii ce panoramează veacul Iluminismului european, cordial polemică sub raprtul unor teritorii geografice mai puţin sondate - procură o lectură desfătătoare la al cărei capăt, energica bucurie de a-l reîntâlni pe *Profesor* devine obsedantă.

Fântânile teatrului romantic european

Biblioteca operei lui Ion Zamfirescu se îmbogăţeşte azi cu noul volum *Teatrul romantic european,* care vine să se adauge, ca un strălucit „op" istoric şi teoretic, vastei panorame a culturii teatrului european. Printre autorii de clasică prestanţă ai istoriografiei teatrale contemporane, eruditul profesor Ion Zamfirescu ocupă un loc original şi inconfundabil. Ultimul său volum se constituie ca un obelisc închinat ideii de teatru în cultura europeană şi în memoria generaţiilor ce s-au hrănit din opera unor mari autori care au îmbogăţit patrimoniul cultural al lumii. Romantismul european, în viziunea lui Ion Zamfirescu, depăşeşte clişeele şi tiparele cunoscute, revelându-se ca mişcare de creaţie literar-dramatică şi ca flux de idei creatoare ale unui *climat de teatru,* eclatant în istorie şi în devenirea modernă a

istoriei. „Cartezian“ sub raportul spiritului, - grație unei acute sensibilități intelectuale și ideatice - în procesul de decelare și perpetuare a valorilor ce alcătuiesc fenomenul romantismului european, autorul străbate epoca și poposește în preajma marilor romantici, recitește capodopera cu severitate cărturărească și cu incandescența înnoitoare a ideilor moderne ce formează mentalitatea critică a secolului XX. Istoria romantismului european este privită enciclopedic, pe arii culturale întinse și, precumpănitor, sub larga circulație a doctrinelor care au alimentat mișcările literare și artistice ale timpului.

Rigoarea demersului istoriografie se aliază cu spiritul doctrinar al universitarului Ion Zamfirescu într-o panoramare colorată de idei, atitudini și sentimente. Europa romantismului este evocată pe largi spații geografice, la confluențele lor cu „spiritul timpului“, cercetarea cuprinzând și formele derivate, reflexe ale modelelor romantice intrate în crepuscul și luminate azi de spiritualitatea contemporaneității primenitoare. Teatrul romantic francez și german, poezia și drama în teatrul britanic, formulele romantice în teatrul italian, romantismul iberic și cel rus se oferă ca imagine globală a unei mișcări literare, culturale și doctrinare capabilă, prin generoasa perspectivă culturală a profesorului Ion Zamfirescu, să prindă - în sincretice forme - autori și opere, curente și mentalități, situații și simptome ale ascensiunii spiritului uman prin arta „logos“-ului și creației scenice. [...] Opera istoriografică a profesorului Ion Zamfirescu poartă astfel amprenta investigațiilor pluridisciplinare: istoria, filologia, filosofia, sociologia, estetica și psihologia, prinse în solide articulații, au oferit demersului teatrologie prilejul desfășurării unui spirit complex, a unei culturi mobile, neliniștitoare, întinse, vaste. Romantismul pe meridianele lumii, valorile autentice și deschiderile de orizont sunt examinate de autor cu magnanimă erudiție și decantate cu spirit critic modern, sub „luminile” secolului nostru.

Teatru romantic european, exhaustivă sinteză, adaugă edificiului istoriei universale a teatrului *o operă,* scrisă de profesorul Ion Zamfirescu cu sagacitate academică. Volumul ni-l înfățișează în plină virtute și efervescență științifică, la zenitul energiilor sale creatoare, participant la edificarea istoriei culturii române într-un spațiu al inteligenței destinat civilizației teatrului, consacrat umanismului și adevărului.

Prof. univ. dr. Ion Toboșaru
Doctor Honoris Causa

(Din „*Contururi spectacologice crepusculare*“, vol. I-II, Ed. Tempus, Ploiești, 2004)

Cuprins

TEATRUL EUROPEAN ÎN SECOLUL LUMINILOR

TEATRUL ROMANTIC EUROPEAN

TEATRUL ROMÂNESC

Capitolul al XX-lea

Tehnoredactare şi pregătire offset: Editura AIUS

Format 16/70 x 100; Coli de tipar: 52
Bun de tipar: septembrie 2004; Apărut: 2004

Tipărit laAius PrintEd Craiova
tel/fax: 0251-596136; 0722-214373